العدد ٦٢ / صيف وخريف ٢٠٠٣

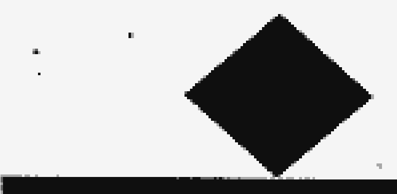
فصول

مجلة النقد الأدبى
علمية محكمة



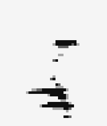
مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب


مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی



رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان



هيئة المستشارين

سيزا قاسم

صلاح فضل

فريال غزول

كمال أبو ديب

محمد برادة

قواعد النشر:

.ألا يكون البحث قد سبق نشره.

.يتراوح عدد كلمات البحث من ٨٠٠٠ إلى ١٢٠٠٠ كلمة.

.يفضل أن يكون البحث مجموعاً بالعاسوب IBM ومرفقاً به القرص المدمج.

.على الباحث أن يرفق ببحثه نبذة مختصرة عن سيرته العلمية وملخصا وافيا.

.لا ترد البحوث المرسلة إلى المجلة إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.

.يخضع ترتيب النشر لاعتبارات فنية.

.تدفع المجلة مكافأة مقابل البحوث المنشورة ويحصل الباحث على نسخة من المجلة.



فصول

رئيس التحرير

هدى وصفى

نائب رئيس التحرير

محمد الكردى

مدير التحرير

محمود نسيم

المشرف الفنى

أنس الديب

السكرتارية

آمال صلاح

محمد سعد شحاته

جمع وتنضيد

أمل على

العدد رقم ٦٢

فهرست

كتابة على كتابة:

النقد التطبيقى:

آفاق:

متابعات:

شخصية العدد:


مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

كلمة أولى

ونحن نستهل الإصدار الجديد للمجلة حرصنا على نقطتين: الأولى هى الاحتفاظ بالطبيعة العلمية للمجلة التى تعنى بالإحكام المنهجى والبحث المتقصى والرؤية الموثقة، النقطة الثانية تتمثل فى التواصل مع الظواهر والقضايا المعرفية والأدبية والتحاور مع أسئلة الثقافة وحركتها.

وها هى الأعداد المتوالية والمنتظمة نسبيا تؤكد ما أشرت إليه متمنيا، وتثبت ما رأيت، طامحا ومتوقعا.

المنهج ذاته يتجلى واضحا وفاعلا فى هذا العدد الذى تختار المجلة واحدة من أكثر ظواهر عالمنا الحديث كشفا لطبيعته وأعمقها دلالة على تحولاته الجذرية لتكون محوره الخاص ومدار استقصاءاته النقدية، وأعنى "ثقافة الصورة" تلك التى نشأت متزامنة مع الكتابة وفقا لثنائية الخط/ الرسم، وبداية الكتابة التصويرية. ولست أستهدف هنا . قطعا . التداخل مع منهج المجلة أو محورها الخاص، ولكنى أشير فقط إلى أننا لا نود التوصيف المجمل لمفهوم الصورة ولا تحديده فى نسق كلى، وإنما نستهدف بحث تجسدات الصورة وتحولاتها فى المجالات المعرفية الحديثة، فى مسعى يبغى . أولا . تجاوز الثنائيات الشائعة بين الصورة واللغة، بين الشاهد والغائب، بين المرئى واللامرئى و ثانيا . بحث الأطر المرجعية والسياقات المتحولة المكونة للصور المهيمنة وتلك الغائبة، والتى تشكل فى مجملها ما يسمى الآن مجتمع الفرجة.

وفى تقديرى، فإن ثقافة الصورة تمثل انتقالا كيفيا فى بناء العالم الحديث، واختيار المجلة لها يجعل هذا العدد إضافة نوعية وليس مجرد تراكم كمى من حيث هو جهد يتجاوز المستقر والراسخ من القضايا والمجالات المعرفية، ويستهدف بالتالى مواكبة التحولات المتلاحقة، والتى تشكل صورا وأسئلة وسياقات تحيل فى مجملها إلى تغير جذرى فى الثقافة، واختلاف نوعى فى الحياة.

سمير سرحان

افتتاحية

عندما سافر شاتوبريان إلى الشرق قال في معرض استعراضه للرحلة من باريس إلى القدس: إنه ذاهب بحثا عن صور معتبرا نفسه فنانا تشكيليا يرسم لوحاته من الطبيعة، وعندما أعاد صياغة نص باريس. القدس قال إنه يشعر بفخر لأن عمله هذا خلد لوحات شرقية في ذاكرة الفرنسيين وأصبحت الصورة التي تقرأ ترافق تلك التي ترى. ولجأ بلزاك إلى الكاريكاتير كما في نص "الموظفون"، فيما يعد بودلير أكثر من استخدم لغة اللوحات، فالعالم بالنسبة إليه مخزون "صور وعلامات" وفي سياق آخر. رصد لامارتين ذكريات وانطباعات ورؤى ومشاهد في رحلته إلى الشرق وكذلك فعل جيرار دي نيرفال وغيره.

إن نفاذ الصورة إلى النص الأدبي سمه من سمات الرواية، بل أحيانا يختزل النص العالم في صور.

ونحن نستهل العدد الخامس من المرحلة الثالثة لمجلة فصول، نتوقف قليلا لنتساءل: هل استطاعت المجلة أن تتواصل مع أفق التوقع المأمول؟

هل بالفعل اشتبكت مع قضايا الراهن وحاولت الاجابة على تساؤلات مسكوت عنها؟ هل تطرقت إلى الأسئلة والرهانات المطروحة؟

ربما نجد بعض الإجابة لو حاولنا إلقاء نظرة سريعة على ملفات الأعداد السابقة، فمن التساؤل الخاص بقواعد الأدب إلى تجليات الدين في الإبداع إلى الثقافة الشعبية والحداثة ثم الثقافة وثورة يوليو، فإن المجلة حاولت أن تطرح موضوعات المعاش واليومي وتقدم قراءات ذات ابعاد نظرية وتطبيقية لما تموج به الساحة العربية، وقد يتساءل الباحث المتابع لما يجرى في أروقة الخطاب العربي المعاصر: لماذا نعاود طرح التساؤل في نهاية قرن منصرم وبداية الفية جديدة؟ هل لأننا مهمومون بكل ما يساعد على الدفع نحو خلق فضاءات جديدة فكرية وفنية تساهم في زرع إمكانات جادة وثرية لها القدرة على استيعاب الوسائل التعبيرية المختلفة؟ وهل اختيار ملف "ثقافة الصورة" لهذا العدد جاء استجابة لهذا الطرح؟ إن ثقافة الصورة أصبحت مرشحة أكثر من غيرها للبقاء في ذاكرة المتلقى وما حرب الفضائيات إلا تأكيد لهذا التصور، وقد رأينا كيف تابعنا الحروب من خلال الصور وكيف يتم التأثير على وعى المتلقى من خلالها.

لم يخترع القرن التاسع عشر الصورة كما أنه لم يخترع الأدب ولا علاقة الصورة بالأدب، ولكنه غير في العمق وبشكل جذرى هذه العلاقة عندما قام بتحويلها إلى سلعة تباع وتشترى وحولها إلى أشياء ومعروضات.

وبدأ عصر آخر، عصر بصرى هيمن على الغرب، وإن كان الخطاب العربى احتفى أكثر بنقد الصورة لا بخطابها، وبقدر ما كثرت وتعددت الدراسات هناك ندرت هنا وأصبحت مصطلحات مثل مسرح الصورة تثير الكثير من اللغط ولنا في مهرجان المسرح التجريبى الدليل على ذلك حيث إنه حاول التخلص من السرد المفترض في النص المسبق مما أثار جدلا لا زال مستمرا، والواقع أن ميدان الثقافة البصرية يشير إلى حقل معرفى بينى يمتد بجذوره إلى مجالات معرفية عدة، يرفدها، ويأخذ منها.

وقد حاولت مجموعة الباحثين في هذا العدد الاجابة على الالتباسات القائمة على تعدد مدلولات ثقافة الصورة سواء من خلال دراسات حول الصورة والثقافة والاتصال أو ترجمات للتعريف بالأنثروبولوجيا المرئية أو لدراسة الثقافة البصرية فيما حاول آخرون توضيح العلاقة بين الرؤية والنصية، وأعطى اختيار النص السينمائى "الوداع يا بونابرت" الذى اخترناه كى يشكل باب "نص وقراءاتان" بعدا آخر لتلك الإسهامات.

وقد أفسح الحوار الذى دار في الندوة حول دور الصورة باعتبارها مشكلة لاستجابات متعددة ومحركة للجماعة المجال أمام تحليل صور الحرب وأوضح مدى التشوه الذى لحق بالوعى المصاحب.

وقد كان إدوارد سعيد . الذى خسرناه في وقت نحن في أشد الحاجة إليه . من أوائل الذين تناولوا المسكوت عنه في هذه الصور، خاصة في الأدب الكولونيالى، واستطاع تفكيك هذه النصوص وكشف لنا عن المضامين السلبية والخفية لهذه الحكايات الجميلة.

ولم يكن إدوارد سعيد هو الوحيد الذى رحل عنا هذه الأيام، فقد سبقه في شهر أغسطس أستاذى انور لوقا الذى أود أن أذكر له هنا ما قدمه لى من زاد فكرى وأسس معرفية شكلت لى الطريق وأضاءت الخطوات.

هدى وصفى

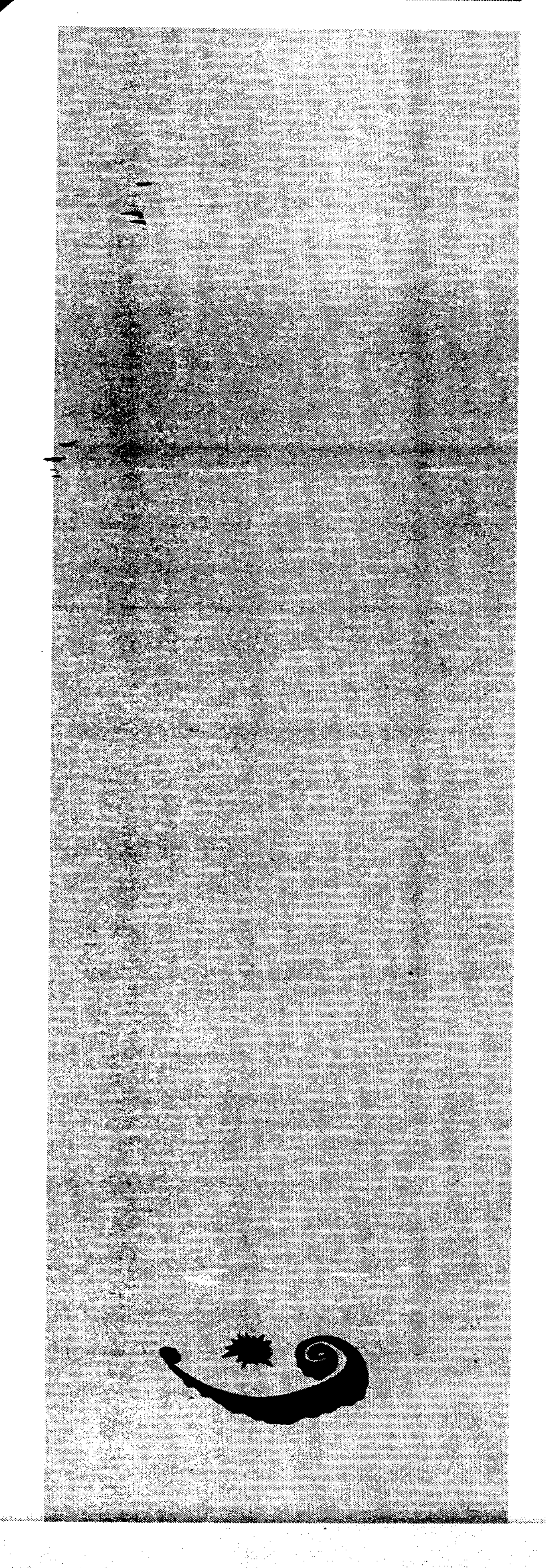
من ملفاتنا القادمة

١ ـ النقد الثقافي.

٢ـ إدوارد سعيد: الناقد، النص ، العالم.

٣ـ النظرية الأدبية .. إلى أين؟

الملخصات و التعريفات



تعريفات :

أحمد الناوى / بيل ريدينجز / حازم عزمى / ستيفن ميلفيل / سلمى مبارك / سيد عبد الله / شاكر عبد الحميد / ضياء حسنى / عبد الفتاح يوسف / عز الدين نجيب / عزت جاد / عصمت داوستاشى / مارفن كارلسون / محسن مصيلحى / محمد العبد / محمد الناصر العجيمى / محمد حافظ دياب / محمود الضبع.

ملخصات:

فاعلية التكرار فى بنية الخطاب الشعرى للنقائض " نمط خاص من الوعى بالآخر " /سياق التلفظ وقيمته فى تحليل الخطاب تعميما و الخطاب السردى تخصيصا / المصطلح النقدى المعاصر بين المصريين والمغاربة / الصورة والثقافة والاتصال/ التعريف بالأنثروبولوجيا المرئية / دراسة الثقافة البصرية / العرض المسرحى: رسم توضيحى؟ أم ترجمة؟ أم تحقق؟ أم إضافة؟ / الرؤية والنصية / مسرح الرؤى: روبرت ويلسون / النقد التشكيلى فى مصر/ من الناصر صلاح الدين إلى الوداع يا بونابرت قراءة فى تاريخية الأنا-الآخر / الوداع يا بونابرت: حين يلقى الماضى ظلاله على الحاضر / خصوصية تشكيل المكان فى آثار إبراهيم الكونى الروائية: الرباعية نموذجا / تشكلات الشعرية الروائية.

* الدراسات :

فاعلية التكرار فى بنية الخطاب الشعرى للنقائض
" نمط خاص من الوعى بالآخر "

عبد الفتاح يوسف

يهدف الطرح الراهن إلى قراءة ظاهرة التكرار فى ضوء أفكار " هارولد بلوم " عن (قلق التأثر وإساءة القراءة). وهى قراءة تسعى إلى الكشف عن كيفية مقاومة نص لنص آخر يقع فى مجاله الحوارى رغبة فى تجاوزه إما عن طريق إزاحته والإحلال محله، وإما عن طريق استيعابه وإعادة تمثله، والقلق الذى يسيطر على الشاعر أثناء مواجهته لنص مقاوم – بكسر الواو –. كما تسعى القراءة أيضا إلى معرفة كيفية تطور نص على أفق نص آخر عن طريق تكرار أفكاره وبنيته وأسلوبه، وتجيب الدراسة عن أسئلة : كيف يمكن لنص أن يبنى أفكاره على أفكار نص آخر؟ كيف يمكن تتبع تطور الأفكار داخل النصوص من خلال تكرارها؟. أخيرا، كيف يمكن لنص أن يقرأ نصا آخر يقع فى مجاله الحوارى؟

والقراءة الراهنة لا تتوقف عند حدود رصد تكرار النسق اللغوى فحسب، بل تتجاوزها لمناقشة إشكالية البناء والهدم التى يمارسها شعراء النقائض فى أشعارهم (هدم الآخر وبناء الذات) .

إن ظاهرة التكرار – فى شعر النقائض بالتحديد – تكتسب خصوصية جديدة تتمثل فى كونها باعثة على تطور النصوص، وهى أيضاً آلية مهمة من آليات شاعر النقائض لتجاوز مأزقه الخاص الذى وضعه فيه الشاعر الآخر، وأجد كمًا من الأسئلة فارضًا نفسه عند مناقشة هذه الخصوصية : هل تكتسب الظاهرة الأدبية خصوصيتها من خلال ارتباطها بلون أدبى معين كشعر النقائض ؟ أم إنها هى التى تساعد على إعادة اكتشاف خصوصية النوع الشعري؟ هل هناك فرق بين التكرار فى النقائض والتكرار فى المعارضات؟ على اعتبار أن الدافع لقول الشعر فى النقائض هو رغبة الشاعر فى تجاوز الشاعر الآخر . أما الدافع لقول الشعر فى المعارضات فهو الرغبة فى تقليد النموذج .

سياق التلفظ وقيمته فى تحليل الخطاب تعميما و الخطاب السردى تخصيصا

محمد الناصر العجيمى

يندرج هذا المقال ضمن التوجه التداولى القائم فى أساسه على دراسة الخطاب فى حركيته وفعله فى مجرى "التبادل القولى " بين أطراف الخطاب . والمحور المنتظم البحث فى كليته يتلخص فى اعتبار السياق المحتضن عملية التبادل المذكورة عاملا مهما ، إن لم نقل حاسما ، فى فهم الخطاب ، وبوجه خاص فى استقراء خلفياته و عوالم صاحبه المكنة ، أو ما يطلق عليه بعبارة جامعة المسكوت عنه .

على أن تحديد السياق يثير قضايا شائكة لتنازع المقامين اللغوى الحاف بالملفوظ والمرجعى " الخارج لغوي" وتدافعهما لاحتلال موقع الصدارة فى التعريف بمفهومه. على أن صعوبة معرفة حدود السياق الخارجى لإمكان امتداده إلى ما لانهاية جعل بعض المختصين يحارون فى كيفية بلورة دوره فى التحليل دون أن ينكروا أهمية هذا الدور . والذى حرصنا على إبرازه يكمن فى أن السياق لئن بدا محكوما عند جمهور المنظرين ، بالظروف الزمانية والمكانية الحافة بعملية التبادل القولى ، وبعلاقة بعض القائمين به ببعض ، فإنه ، أى السياق ، يتميز بعدم استقراره وثباته ، بل يبدو منذورا للتغير و التحول بحسب تطور الموقف ، وتغير صورة المتلفظين ، أو الصورة التى يريد المتلفظون تقديمها لأنفسهم فى مجرى التبادل القولى ، مما يكسب السياق سمات اللعبة ، لكنها لعبة غير مأمونة النتائج لانخراط الذات فيها وتحدد هويتها بمقتضاها وبواسطتها . ولئن أمكن أن نعتد بما يجريه المبحث اللسانى فيما نحن بصدده ونوظف مقولاته فى المجال الأدبى ، ومنه تخصيصا الروائى ، فإننا مدعوون ضرورة إلى مراعاة خصوصية تميز السياق فى هذا الضرب من الخطاب من

سائر أنواعه الجارية فى الساحة الاجتماعية ، وتكمن فى أنه قائم على بناء ، أى على خطة أو "استراتيجية" مقصودة ومحكومة بعوامل متعددة تتبوأ فيها إشكالية استعمال العلامة وكيفية تأويلها مكانة مهمة .

المصطلح النقدى المعاصر بين المصريين والمغاربة
عزت جاد

بحث ينهض على تحرى المقاربة بين جماعتين عربيتين للتواطؤ والشيوع المصطلحى إزاء الاتفاق أو الاختلاف على اعتبارهما شريحة مثلى لنمط عربى عام .

واعتمد هذا البحث انطلاقه من أصول نظرية المصطلح النقدى : اللغوية ، والمعرفية ، والجدلية ، واتكأ على الأخير فى فلسفة التأصيل ، ثم توجه إلى معابر ثلاثة : جلاء التصور وخفاء الجدوى ، وتداولية المعرفة بين الحقل المعرفى المتخصص ، ومشروعية جماعة التواطؤ والشيوع . وأفضى بدوره إلى مقاربات إجرائية ثلاث : وضعية النظرية بين التصور الفلسفى وزئبقية الدلالة ، وفتنة الدال الأجنبى ومعيارية الاصطلاح ، ومقاربات التواطؤ ومنازعات الشيوع . وانتهى إلى خصوصية مصطلحية لجماعة المغاربة مردودة إلى ازدواجية الثقافة العربية والفرنسية ، وتفرد الجماعة المصرية بمصطلحية عربية تحت وطأة الإنجليزية ، وبالرغم من ذلك كان الاتفاق أوفر حظا من الاختلاف .

* ملف العدد:
* الدراسات:
الصورة والثقافة والاتصال
محمد العبد

تنطلق الدراسة فى الجزء النظرى منها من تناول الصورة من حيث هى تصور يمتد إلى توجهات القيم والنظرة إلى العالم، ومن حيث هى تقنية تبدو نقطة البداية فيها الطبيعة الاختزالية للصورة وحيويتها الرمزية. وتطرح الدراسة عددا من التساؤلات المهمة فى دائرة العلاقة بين الصورة والثقافة والاتصال مثل التساؤل عن العلاقة بين هذا العصر البصرى وغلبة ثقافة البصر الدرامية والصور الكلية فى مقابل تقلص ثقافة السمع والغنائية والصور الجزئية المجازية أو التساؤل عن صفة الثقافة التى تنتجها الصورة بعامة والصورة الأدبية بخاصة. وتبين الدراسة بأن الصورة والفن لا يمنحنا المعرفة أو الثقافة بالمعنى الدقيق، وأن ثقافة الصورة ليست من حيث الموضوعية كالفلسفة والعلوم التجريدية وتبين الدراسة كذلك أن الثقافة العربية قد عنيت بنقد الصورة أكثر من عنايتها بخطاب الصورة. وتتخذ الدراسة نموذجا لتطبيق الصورة فى خطاب نزار قبانى الشعرى، فتبرهن على ضرورة تناول الصورة النزارية فى ضوء ثقافة الشفاهية الجديدة. وتقف على إحدى الإشكاليات الرئيسية فى مفهوم "ثقافة الصورة" فى بعده التقني؛ وهى إشكالية التراسل، فتكشف عن بعض وجوه التراسل بين الصورة الشعرية النزارية والصورة فى الفن التشكيلى والسينمائى مؤكدة أن هذا التراسل هو من أهم منجزات الشعرية العربية المعاصرة.

* الترجمات:
التعريف بالأنثروبولوجيا المرئية:
مرجريت ميد
ت : محمد حافظ دياب

يتناول المقال قضايا تسجيل الأنثروبولوجيين للتراث الإنساني في الوقت الحالي؛ وينبه إلى أن أنواعا وأجناسا من المخلوقات الحية تندثر وتموت، مما يقلل من ذخيرتنا البيولوجية، إضافة إلى أن بعضا من اللغات التى يتحدث بها أفراد قلائل من الباقين على قيد الحياة، سوف تختفى إلى الأبد مع وفاتهم، ويشير إلى أن هذا التحدى هو

الذى يمد الباحث الأنثروبولوجى الميدانى بقوة إيجابية. ويدعو المشتغلين بفروع البحث الأنثروبولوجى أن يستفيدوا كثيرا من الطرائق المنهجية الجديدة، والتى من الممكن أن تسهم فى تبسيط وتحسين عملها الميدانى.
ويحاول الإجابة عن السؤال التالي: ما هي أفضل الطرق لتدريب هؤلاء الذين يرغبون في تعلم تصوير الفيلم الأنثروبولوجى؟ وكيف يستطيع غير المشتغلين بالأنثروبولوجيا، وبالذات من صناع الأفلام، تعلم طرق العمل الميدانى المترابط؟

دراسة الثقافة البصرية
إيريت روجوف
ت: شاكر عبد الحميد

تنقل الصور المعانى، وتقدم المتعة أو الألم، وتؤثر على أساليب التفكير والسلوك والحياة، وتحدد أنماط الاستهلاك، وتتوسط بين علاقات القوة، وتقدم أسلوبا جديدا للمعرفة، إضافة إلى الشكلين الشفاهى والنصى (المكتوب). تقدم الصور التاريخ والجغرافيا والسياسة والاقتصاد والفن والثقافة فى تجلياتها كافة، كما أنها تستخدم فى التربية والتعليم وحشد الطاقات وتنشيط الذاكرة وإثارة الخيال. وميدان الثقافة البصرى ميدان أو حقل معرفى بينى interdisciplinary يمتد بجذوره فى حقول معرفية عدة، يرفدها ويأخذ منها، ويطور، كذلك أدواته وتصوراته ورؤاه، علي نحو مستمر.وفى ميدان الثقافة البصرية قد ترتبط صورة صغيرة، بذلك التتابع أو التسلسل الخاص بأحد الأفلام؛ ومع لوحة إعلانات موجودة فى أحد الشوارع، مع نافذة العرض فى أحد المحلات التجارية، مع مظاهرة سياسية، مع برنامج تليفزيونى، مع موقع على الانترنت..الخ. لا تكون الصور فى سياق علم "الثقافة البصرية" موجودة داخل أطر أو حقول منهجية منفصلة أو مستقلة، بل داخل أطر وحقول متفاعلة متداخلة متبادلة التأثر والتأثير. إن هذا يتيح الفرصة لظهور شكل جديد من الكتابة الثقافية الموجودة فى تلك المناطق المشتركة ما بين الخبرات الموضوعية والخبرات الذاتية. وفى الثقافة النقدية المعاصرة التى يحاول الانسان خلالها جاهدا أن يتحرر من الهيمنة البطركية (الأبوية)، ومن شراك المركزية الأوروبية، ومن تلك المعيارية النمطية والقوالب الجامدة المتميزة فى التفكير ضد الجنس الآخر أو المختلف. فى مثل هذه الثقافة، بكل ما يموج من تغيرات وصراعات؛ يقدم لنا علم الثقافة البصرية فرصة هائلة لإعادة كتابة ثقافة الإنسان بشكل جديد ومفيد. يناقش هذا المقال موضوعات عدة ومتنوعة ترتبط بعلم الثقافة البصرية، منها على سبيل المثال لا الحصر: التناص البصرى، التلفظ البصرى، البينية، النظرة المحدقة، نزع الإطار، فعل المشاهدة، العين الماهرة، الحديث عن والحديث إلى، العين المستطلعة، النسبية الثقافية والعولمة وغير ذلك من الموضوعات ذات الصلة.

العرض المسرحى: رسم توضيحى؟ أم ترجمة؟ أم تحقق؟ أم إضافة؟
مارفن كارلسون
ت: حازم عزمى

فى هذه الدراسة التأسيسية ، يحاول مارفن كارلسون Marvin Carlson أن يتتبع ، تاريخيا وفلسفياً، الاستعارات المجازية التى لجأ إليها النقاد ومنظرو المسرح، منذ عصر النهضة وحتى نهايات القرن العشرين، للتعبير عن العلاقة الإشكالية التى تربط النص الدرامى المكتوب بالعرض المسرحى من حيث كونه "معادلاً" مرئيًا حيًا لهذا النص، ويصنف كارلسون هذه الاستعارات إلى ثلاثة: الرسم التوضيحى والترجمة والتحقق. ويوضح كارلسون أن هذه الاستعارات لا تخلو بدورها من إشكاليات منهجية وعملية نتيجة أنها كلها تنطلق من فكرة أساسية: هى ارتباط الوحدة العضوية بمفهوم الكيان التام ارتباطا لا يتجزأ، وأن هذا الارتباط شرط من شروط كل تجربة جمالية سليمة وواضحة المعالم. وفى محاولة لتفادى تلك الإشكاليات، يقترح كارلسون استعارة جديدة ألا وهى الإضافة Supplement، وهو مفهوم مقتبس من كتابات جاك ديريدا ، وخصوصاً نقضه لسعى روسو لإدراك الطبيعة فى صورتها الأصلية النقية. ويرى كارلسون أن مفهوم الإضافة يأتى بفرضية مضادة تماما تتحدى كل النظريات السابقة ، إذ إنه ينفى صفة الكيان التام عن النص المكتوب والعرض، كليهما فى آن. وعلى الرغم من

الخطورة الظاهرية لهذا المنحى النقضى فإنه فى رأى كارلسون يقدم منطلقات جديدة ذات طبيعة عملية تفيد الممارسين المسرحيين وباحثى الأدب على حد سواء.

الرؤية والنصية
ستيفن ملفيل ، بيل ريدينجز
ت: سيد عبد الله

تمثل هذه الدراسة مقدمة لكتاب "الرؤية والنصية" Vision and Textuality، الذى يضم عددا من الدراسات التى تتمحور حول العلاقة بين البصرى والنصى فى الفن تتضمن رؤى وتحليلات لأعمال من الفنون البصرية أو الأدبية. وتتميز المقدمة بأن محررَي الكتاب قد تجاوزا فى تقديمهما له ما هو مألوف فى عملية التقديم من عرض بانورامى لتاريخ العلاقة بين البصرى والنصى وتطور هذه العلاقة مع التطورات التى حدثت فى تاريخ الفن ونظرياته منذ اليونان وحتى اليوم، إلى اتخاذه ذريعة ومدخلا لطرح قضية على قدر كبير من الأهمية تتمثل فى مساءلة الوضع النظري، الفكرى والنقدي، الذى تمثله المؤسسات الأكاديمية، نظرا للدور الذى تقدم نفسها دائما بوصفها المنوطة به، وهو إنتاج وتوصيل المعرفة النظرية بالفنون وغيرها. فتعرض الدراسة للعلاقة بين المجالات المعرفية من خلال صورتها الأولية فى الفكر اليونانى واشتغاله على العلاقة بين الشعر وفنون الأدب من جهة والرسم والفنون البصرية من جهة أخرى، باعتماد النظرة اليونانية على المحاكاة التى تقوم على التمثيل. ثم ما طرأ على هذه الرؤية المستندة على التمثيل مع بدايات النهضة الحديثة وقيام علم الجمال على رفض مبدأ التمثيل. ثم نهاية هذا الأخير مع التوجهات اللاحقة للحداثة وما بعدها.

وتناقش الدراسة فى ثنايا هذا كله دور النظرية التى كانت دائما مجلى للتصور السائد عن المجالات المعرفية، سواء بتكريس التمايز بينها أو السعى لتدعيم العلوم البينية، والدور الذى لعبته المؤسسة فى ذلك وما أخفقت فى النهوض به. ومن هنا فإنهما يريان أن كل دراسة وكل منهج تضمنه الكتاب حول "إشكالية الرؤية والنصية ينطوى صراحة أو ضمنا على وجهة نظر حول طبيعة وكفاية الحدود المؤسسية التى نرسمها حول أنفسنا، وحول طبيعة وكفاية تصوراتنا لكل من المنهجية المعرفية Disciplinarity وتداخل المنهجيات المعرفية أو البينية المعرفية Interdisciplinarity".

✲ آفاق:
مسرح الرؤى: روبرت ويلسون
محسن مصيلحى

أصبحت مصطلحات مثل "مسرح الرؤى" أو "مسرح الصور" images علامات على أعمال ويلسون ، وهى أعمال أبسط ما يقال عنها أنها لا تركز على المعنى بل على ما تخلقه الصور المرئية من حالة شعورية يتلقاها الإنسان على ما أسماه ويلسون "الشاشة الداخلية". ولأن ويلسون يعتمد على الصورة المرئية فى المقام الأول فإن الضوء يقف على رأس العناصر المستخدمة فى أعماله المسرحية. والضوء يلعب دوراً تعبيرياً مهماً فى هذه الأعمال يكاد يعادل العنصر البشرى المتحرك أو الساكن. ويتوقف المقال عند بعض التجليات الإبداعية لويلسون مثل لمحة أصم ١٩٧٠ الذى يمثل نقطة تحول فارقة فى تاريخ ويلسون لأنه أتى تتويجا لاهتماماته السابقة بقضايا المسرح البديل وأهمها التخلص من السرد المفترض فى النص المسبق الكتابة أو المفروض على الشخصيات الدرامية ، بما يعنيه ذلك من إعلان هيمنة الضوء والحركة واللون والمساحة والجسم- أى العناصر المرئية- على اللغة. وهذه الهيمنة الجديدة تعنى أيضاً النظر إلى "العارضين" باعتبارهم عناصر تركيب مرئية فى المنظر المرئى. وثانية القضايا التى حاول ويلسون معالجتها هى قضية القضاء على التفرقة التقليدية بين الفن والحياة ، وذلك عن طريق إقحام أحداث حياتية فى قلب العمل الفنى. بعد لمحة أصم قدم ويلسون حياة وعصر جوزيف ستالين (١٩٧٣)، ثم خطاب من الملكة فيكتوريا (١٩٧٤) ثم أهم أعماله المبكرة ، أو ما اعتبره البعض أهم أوبرا فى النصف الثانى من القرن العشرين ، وهو عرض أينشتاين على الشاطئ (١٩٧٦م) . ويتوقف المقال أيضا عند عرض الحرب الأهلية Civil WarS 1983- 1984. والنموذج الأضخم والأكثر تمثيلاً لمنهج ويلسون فى "تركيب" الفنون هو ١٤

وقفة (٢٠٠٠) ، وهى المحطات التى وقف فيها المسيح حتى وصل إلى صليب النهاية. والعمل الفنى المشار إليه هنا ليس مسرحية وليس معرضًا فنيًا بل هو مزيج من الاثنين : إنه عرض درامى مرئى مجسم يهدف إلى خلق بيئة روحانية معاصرة من خلال ممر طويل يحتوى على ١٤ موقفًا كل موقف يحتوى على كوخ يمثل كنيسة صغيرة ، وفى كل كوخ يتم تقديم تابلوه درامى يمكن مشاهدته عبر نافذة صغيرة. ورغم أن ويلسون استعان بالصور التراثية المتوارثة، مستخدمًا الرسم والنحت والزجاج الملون المعشق ، ورغم أنه حاول تحقيق نفس الهدف الروحى الذى سعى إليه فنان العصور الوسطى، فإنه خلق عالمه الخاص. إنه لم يخلق صورة طبق الأصل من الصور التراثية بل حاول استخدام هذه الرموز والدلالات والمواد لكى يوقظ متفرج العصر الحديث على الخواء الروحى الذى أدى إلى الحروب والكوارث الإنسانية.

النقد التشكيلى فى مصر

عز الدين نجيب

يرصد المقال النقاط الأساسية التى تعوق حركة النقد وتؤخر بالتالى ظهور الناقد المحترف على أسس منهجية، كما يحاول بلورة مجموعة من الركائز التى لا غنى عنها فى تكوين الناقد التشكيلى.
فهناك المرجعية الثقافية للناقد ومرتكزاتها، والتعامل مع المصطلح فى إطار الموضوعية والمنهجية، مع ضرورة أن يكون للناقد موقف فلسفى وسياسى من الواقع والعالم. ذلك أن علم الجمال منذ نشأته حتى الآن يتضمن منطلقات عامة قد يصلح بعضها لعصور تالية، وقد يكون ميراث الحضارات التاريخية مصدر إلهام لحركات فنية مستحدثة، طالما ظلت العلاقة الجدلية مستمرة ومتجددة عبر العصور والظواهر والقيم الإنسانية.

* نص وقراءتان:

من الناصر صلاح الدين إلى الوداع يا بونابرت

قراءة فى تاريخية الأنا / الآخر

سلمى مبارك:

فى تعريفها للهوية اعتمدت الحداثة على مفهوم التاريخ كأساس معرفى، باعتباره يكرس للعناصر الثابتة المتراكمة عبر العصور والتى تشكل درعا "للحقيقة" ، حقيقة الأنا والآخر فى عبورهما التاريخى للمتغير. فى فيلم **الناصر صلاح الدين** (إخراج يوسف شاهين) يشكل التاريخ إطارا وموضوعا يستدعى الذاكرة الجماعية، أما فى فيلم **الوداع يا بونابرت** (إخراج يوسف شاهين) فيتوازى الطرح التاريخى مع طرح ذاتى يقدم مشروعا لإعادة قراءة التاريخ المتفق عليه فى الذاكرة الجماعية. والملكية الجماعية للتاريخ تعطى للمتلقى حق منازعة المبدع رؤياه للتاريخ، لذلك فعندما يحدث خلاف فى الرؤى يكون الأمر أشبه بنزاع على الملكية، ويتطور الأمر أحيانا إلى رغبة أحد الأطراف فى طرد الطرف الآخر من هذه الملكية أى من هذا التاريخ. وبما أن التاريخ مكون أساسى من مكونات الهوية، فإن الطرد من التاريخ يتضمن أيضا الطرد من الهوية. إن الفيلمين الذين نتناولهما بالدراسة يتناولان التاريخ الحى الساخن بالنسبة للمتلقى المصرى والعربى ، فالفترتان التاريخيتان : الحروب الصليبية بالنسبة للأول والحملة الفرنسية بالنسبة للثانى هما فترتا مواجهة تضعان الأنا المعتدى عليه بأبعاده السياسية والثقافية والإنسانية فى مواجهة الآخر المعتدي. وإذا كانت الحروب الصليبية تنتمى لحقبة قديمة توجت بالنصر الحاسم وبطرد الغزاة، إلا أن الحملة الفرنسية تبدو بالنسبة للكثيرين بداية لحقبة من الاستعمار الغربى لم تنته بعد، فتوالى الأحداث الاستعمارية منذ مقدم الحملة قد جعلنا لا نزال حبيسى نفس التاريخ ، نطرح نفس التساؤلات ونختلف على نفس الإجابات وتغلبنا المرارة فى الحالتين.

الوداع يا بونابرت

حين يلقى الماضى ظلاله على الحاضر

ضياء حسنى

يعد فيلم وداعا بونابرت من أهم الأفلام المصرية التى تناقش علاقة المصريين بالآخر ثقافيًا وسياسيًا من خلال أثر الحملة الفرنسية على مصر. صنع يوسف شاهين الفيلم عن تاريخ مصر وعينه على حاضرها ومشاكلها الحالية من

تخلف وسيادة التيارات السلفية وفى نفس الوقت أخذ على عاتقه مهمة تقديم صورة متسامحة للغرب عن شعوب الشرق ليمحو من ذهنية الغرب كليشيهات التعصب و كراهية الآخر التى تسود العقلية الغربية عن أبناء الشرق وبالذات المسلمين منهم. يتسم هذا المنحى بحسن النوايا الذى قد يصل فى بعض الأحيان لحد السذاجة لذا حاول البحث مناقشة وجهة نظر شاهين وتحليلها من خلال الفيلم وردود ه على تعليقات النقاد الفرنسيين على الفيلم وما أحدثه من جلبة فى فرنسا عند عرضه، مع محاولة رصد لشخصية الآخر عند شاهين فى مجمل أعماله.

* النقد التطبيقى:

خصوصية تشكيل المكان فى آثار إبراهيم الكونى الروائية
الرباعية نموذجًا

أحمد الناوى بدرى

يفرق الكاتب بين (الزمن) الذى يراه يتشكل فى الرواية بالسرد، و(المكان) الذى يراه يتشكل بالوصف؛ ونتيجة لهذه التفرقة؛ فإنه يدرس خصوصية تشكيل المكان فى رباعية الروائى الليبى إبراهيم الكونى: **رباعية الخسوف** بأجزائها الأربعة: **البئر، والواحة، وأخبار الطوفان الثانى، ونداء الوقوق،** وذلك عن طريق: وصف المكان ـ بما يمثله من إطار عام يحتضن الحدث أو الأشياء ـ من جهتين هما وظائف هذا الوصف كالتزيننية، والأنسنة، والدلالية، والإيهامية. وخصائص وصف هذا المكان. ثم وصف الأشياء وبيان وظيفة هذا الوصف: تفسيرية كانت أم انتقائية أم إجمالية.

تشكلات الشعرية الروائية

محمود الضبع

تتناول الدراسة بحث تشكلات الشعرية فى الرواية المعاصرة ، وترى أن هناك بعدا شعريا ما غدا يهيمن على الخطاب الروائى ، مما تصاعدت معه مقولات الرواية الشعرية ، والتى لم يتم الكشف عن تقنياتها وأدواتها ، إذ يظل سؤال التفريق بين ما هو شعرى وما هو ليس منه ، لم يحل على الساحة النقدية بعد ، من هنا تنحو الدراسة منحى تلخيص موقف من الشعرية وأحكامها على النص الأدبى ، ثم بحث ما يتحقق من آليات هذه الشعرية فى النص الروائى ، وقد اعتمدت الدراسة أسلوب استقراء النصوص الروائية لتطرح هى بذاتها ما يتحقق فيها من ملامح هذه الشعرية ، وهى أعمال منتصر القفاش ، وسعيد نوح ، وحسين عبد العليم ، وحمدى أبو جليل، وياسر عبد اللطيف ، وخالد إسماعيل ، ومنى الشيمى ، وياسر إبراهيم، وقد رصدت الدراسة تشكلات الشعرية فى الرواية من خلال :

– السرد الشعرى : السرد الداخلى (سرد الذات)– السرد الداخلى (تحولات الخطاب) . – شعرية المفارقة . – شعرية الشخصيات . – شعرية الخطاب / اللغة الشعرية . – شعرية الحوار . – البناء الزمنى ، ومفهوم التراتب والسببية . – الانحراف الدلالى / تعدد تأويلات القراءة . – شعرية المكان . – شعرية البناء .– شعرية الموقف / شاعرية الراوى . – البناء الإيقاعى . – شعرية العنوان / الإهداء .

أحمد الناوى بدرى (تونسى):

باحث - له مجموعة من الدراسات والأبحاث المنشورة في عدد من المجلات والدوريات العربية.

بيل ريدينجز Bill Readings (كندى):

كان يعمل أستاذا مساعدا بقسم الأدب المقارن بجامعة مونتريال، قبل أن يتوفى عام ١٩٩٤ بينما كان كتاب الرؤية والنصية Vision and Textuality قيد الطبع. عمل بالتدريس في سويزرلاند والولايات المتحدة، ونشر دراسات في الفلسفة والنظرية الأدبية، وفنون عصر النهضة وتاريخ الفن.

حازم عزمى (مصرى):

مدرس مساعد بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها- كلية الآداب- جامعة القاهرة (فرع بنى سويف). حصل على درجة الماجستير فى الأدب الإنجليزى والمقارن من الجامعة الأمريكية بالقاهرة فى ٢٠٠٠ عن رسالة بعنوان "ملاحقة الغياب" The Pursuit of Absence دارت حول تطبيقات النظريات النقدية المعاصرة (جماليات الغياب عند ديريدا والحوارية عند باختين) على فن الدراماتورج. كتب الملف الخاص بالمسرح المصرى (١٥ مدخلاً) فى "موسوعة أكسفورد للمسرح وأشكال الأداء" The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance

والتى صدرت عن دار نشر جامعة أكسفورد OUP فى فبراير ٢٠٠٣ من تحرير دينيس كنيدى Dennis Kennedy

ستيفن ميلفيل Stephen Melville (أمريكى):

أستاذ مساعد لتاريخ الفن بجامعة أوهايو. له دراسات فى موضوعات متفرقة فى الفن والنظرية المعاصرين. وهو مؤلف كتاب "الفلسفة فى علاقتها مع ذاتها: حول التفكيك والحداثة" Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism.

سلمى مبارك (مصرية):

مدرس الأدب المقارن بكلية الآداب - جامعة القاهرة، كانت رسالة الماجستير حول: التلقى المقارن للأدب الجزائرى الناطق بالفرنسية والأدب العربى، والدكتوراه عن: المكان اليومى بين السينما والأدب. نشرت مقالات حول: الحداثة فى السينما، وسينما ما بعد الحداثة، الأصول الأدبية للواقعية الجديدة، كما اشتركت فى ترجمة كتاب: وصف مصر.

سيد عبد الله (مصرى):

باحث دكتوراه، حصل على الماجستير فى الشعر العربى الحديث من جامعة القاهرة. يعد لرسالة الدكتوراه حول قصيدة النثر العربية. أنهى ترجمة كتاب عن قصيدة النثر، ويعمل على ترجمة الكتاب الذى أخذت عنه هذه الدراسة، ويصدران عن المشروع القومى للترجمة.

شاكر عبد الحميد (مصرى):

ناقد وأستاذ علم نفس متخصص فى دراسات الإبداع والتذوق الفنى ، له أكثر من عشرين كتابا مؤلفا ومترجما منها : التفضيل الجمالى، الفكاهة والضحك، العملية الإبداعية فن فن التصوير، العملية الإبداعية فى القصة القصيرة، الطفولة والإبداع، الأدب والجنون، وغيرها وحاصل على جائز شومان للعلماء العرب الشبان من الأردن فى العلوم الاجتماعية ١٩٩٠ ، وجائزة الدولة للتفوق فى العلوم الاجتماعية ٢٠٠٣.

ضياء حسنى (مصرى):

حاصل على بكالوريوس الاقتصاد والعلوم السياسية من جامعة القاهرة ١٩٨٥، ودبلوم الدراسات المعمقة من جامعة السربون ١ بباريس فى علم اجتماع التنمية عام ١٩٩٠، وبكالوريوس السينما من جامعة باريس٨ سان دونى عام١٩٩٥. عمل بالصحافة فى مجال النقد السينمائى فى مجلة الفن السابع و أحوال مصرية وجريدة القاهرة .عضو جمعية نقاد السينما ، له العديد من الكتابات الاقتصادية فى الصحف العربية، ومشارك فى التقرير الإستراتيجى السنوى الصادر عن مركز الدراسات السياسية والاقتصادية بجريدة الأهرام، يعمل الآن صحفيا بمؤسسة الأهرام .

عبد الفتاح يوسف (مصرى):

ليسانس آداب - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة الزقازيق ١٩٨٦م.

ماجستير فى الآداب ١٩٩٢م بعنوان "قصيدة الأطلال فى شعر ذى الرمة" - دراسة وصفية مقارنة تحليلية - كلية الآداب جامعة الزقازيق .

دكتوراه في الآداب ١٩٩٩. بعنوان "شعر النقائض في العصر الأموى" ـ دراسة في التقاليد الفنية ـ كلية الآداب جامعة الزقازيق ، شارك في مؤتمر النقد الأدبي الثامن المنعقد في رحاب جامعة اليرموك ـ الأردن ـ في الفترة من ٢٥ـ٢٧/٧/٢٠٠٠ بعنوان: "فاعلية الناقد العربي الحديث بين "الأنا" و"الآخر"، عز الدين إسماعيل نموذجا". عضو هيئة تدريس بكلية التربية النوعية ـ جامعة المنصورة.

عز الدين نجيب (مصرى):

فنان تشكيلي وناقد فني وقصاص خريج كلية الفنون الجميلة ١٩٦٢ دبلوم الدراسات العليا بكلية الفنون الجميلة ١٩٧٥ منحة دراسية في انجلترا ١٩٧٢ أقام اثنين وعشرين معرضا خاصا في القاهرة ومعرضين في لندن. أصدر ستة كتب في النقد التشكيلي: في التصوير المصرى الحديث ـ التوجه الاجتماعي للفنان المصرى المعاصر ـ أنشودة الحجر ـ فنانون وشهداء ـ الفنان والثورة ـ تحية حليم. بالإضافة إلى مجموعة من الكتب في قضايا الحركة الثقافية والواقع الاجتماعي. عمل بوزارة الثقافة حتى عام ٢٠٠٠ وكيلا للوزارة. أصدر عددا من الأعمال القصصية منها: أيام العز ١٩٦٢ ـ المثلث الفيروزى ١٩٦٨ ـ أغنية الدمية ١٩٨٧ ـ مشهد من وراء السور٢٠٠١.

عزت جاد (مصرى):

شاعر وناقد ، مدرس النقد الأدبي الحديث بكلية الآداب جامعة حلوان ، صدر له : نظرية المصطلح النقدى ، الإيقاعية.. نظرية نقدية عربية ، عروس الأرض (شعر) ، ألوان من سلالة الريح (شعر) ، نشر إنتاجه شعرا ونقدا في جل الدوريات العربية ، يعنى بمشروع لخطاب نقدى يعتمد فلسفة التأصيل ويزاوج بين ذاتية الأدب وعلمية النقد ؛ أملا في إنتاج ثقافة نقدية عربية معاصرة قادرة على التفاعل مع المنتج العالمي .

عصمت داوستاشي (مصرى):

فنان وناقد سكندرى من مواليد ١٩٤٣، خريج كلية الفنون الجميلة بالأسكندرية ١٩٦٦ ، أقام أكثر من ثلاثين معرضا خاصا وشارك في العديد من المعارض الدولية، فاز بعدة جوائز من وزارة الثقافة وغيرها، حصل على منحة التفرغ للفن من وزارة الثقافة عدة سنوات متتالية، أصدر عددا من الكتب التوثيقية للحركة الفنية في مصر أهمها: كتاب محمود سعيد وكتاب عفت ناجى وكتاب بينالي الإسكندرية. شغل منصب سكرتير عام الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي حتى يوليو ٢٠٠٣ .

مارفن أ. كارلسون (أمريكى):

أستاذ المسرح والأدب المقارن بجامعة مدينة نيويورك. يعد من أهم نقاد المسرح ومنظريه في الولايات المتحدة وأوروبا، وهو عضو بارز في هيئات تحرير العديد من الدوريات العلمية الشهيرة مثل Theatre Journal وSemiotica بالإضافة إلى كونه المحرر المؤسس لدورية Western European Stages . حصل على العديد من الجوائز، من أهمها في عام ١٩٩٥ جائزة الإنجاز المهنى Career Achievement Award من رابطة المسرحيين في التعليم العالى Association for Theatre in Higher Education (ATHE). ترجمت الكثير من كتبه ومقالاته إلى العديد من لغات العالم، ومن ضمنها العربية، مثل كتابه الشهير "نظريات المسرح" Theories of the Theatre (ترجمة وجدى زيد) و"فن الأداء: مقدمة نقدية" Performance: A Critical Introduction (ترجمة منى سلام). له اهتمامات واضحة بالمسرح العربي، والمصرى خاصة، وقد تجلت هذه الاهتمامات مؤخرًا من خلال إشرافه على الملفات الخاصة بالمسرح العربي في "موسوعة أكسفورد للمسرح وأشكال الأداء" The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance والتى صدرت عن دار نشر جامعة أكسفورد OUP في فبراير ٢٠٠٣ .

محسن مصيلحى (مصرى):

أستاذ بقسم الدراما والنقد بالمعهد العالى للفنون المسرحية، كاتب مسرحى له مؤلفات عديدة منها: درب عسكر، واللى بنى مصر، ومحاكمة الكاهن. وترجم لكاريل تشرشل: بنات قمة، وسحر القطط، ولكريستوفر هاملتون: الحرباء البيضاء. كما نشر العديد من المقالات النقدية عن الظاهرة المسرحية في الدوريات المختلفة.

محمد العبد (مصرى):

أستاذ اللغويات بكلية الألسن، جامعة عين شمس، له عدد من المؤلفات التى تهتم بالظاهرة اللغوية: إبداعًا وبنية، منها: إبداع الدلالة، واللغة والإبداع الأدبى، والمفارقة القرآنية، واللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، والعبارة والإشارة،

والكفاءة اللغوية والكفاءة الاتصالية، والحدث اللغوى: مفهومه وأنواعه. كما نشر العديد من الدراسات والمقالات بالمجلات الثقافية، والمتخصصة.

محمد الناصر العجيمي (تونسى):

حصل على الأستاذية فى اللغة والآداب العربية سنة ١٩٧٣، وعلى شهادة الكفاءة للبحث سنة ١٩٧٣، ثم على شهادة التعمق فى البحث سنة ١٩٨٥، وأخيرا على دكتوراه الدولة سنة ١٩٩٧.

درس فى معاهد ثانوية مختلفة مدة تسع سنوات، ثم انتدب للتدريس فى جامعة ليون ٢ مدة ثلاث سنوات (١٩٨٢ - ١٩٨٥)، عاد على إثرها إلى تونس ليواصل مهمة التدريس فى الجامعة مساعدا فأستاذا مساعدا فأستاذا محاضرا فى دار المعلمين العليا ثم فى كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، إلى الآن.

صدر له:

- " المسرح الطلائعى فى مصر (١٩٦٢ - ١٩٧٤) "نشر دار المعلمين العليا بسوسة ١٩٩١.
- " فى الخطاب السردى: نظرية قريماس" نشر الدار العربية للكتاب ١٩٩٣.
- " النقد العربى الحديث ومدارس النقد الغربية" نشر كلية الآداب بسوسة و دار محمد على الحامى ١٩٩٨
- "الخطاب الوصفى فى الأدب العربى القديم: الشعر الجاهلى نموذجا" مركز النشر الجامعى و منشورات سعيدان ٢٠٠٣.

له مقالات فى مجلات عربية مختلفة:

- " وضعية الراوى فى مسرحية سعد الله ونوس: مغامرة رأس المملوك جابر " مجلة فصول، مايو ١٩٨٩، المناهج المبتورة فى قراءة التراث الشعرى: البنيوية نموذجا " مجلة فصول، فبراير ١٩٩١،" الظاهر والخفى فى النص " مجلة الفكر العربى المعاصر، ١٩٩٢، "مدخل إلى قراءة القصة القصيرة فى تونس: الكتابة القصصية عند ابراهيم الدرغوثى نموذجا " نشر ضمن كتاب جمع عدة دراسات خص بها الكاتب المذكور وعنوانه "حداثة التماسات وتماس الحداثة" نشر دار سحر، تونس ٢٠٠٠ ص ص ٤٤ - ٩١، "فى أسلوبية الخطاب الساخر: بخلاء الجاحظ نموذجا " مجلة الفكر العربى المعاصر، عدد ١٠٦ - ١٠٧، ١٩٩٨، « Espaces de pouvoir dans la trilogie de Hana Mina »I.B.L.A. N183 , 1999

- " المصطلح النقدى وقيمته العلمية " مجلة " الآداب" عدد ٥/٦ السنة ٤٨، ٢٠٠٠،" حفيف اللغة فى فتنة الكلمات " مجلة الحياة الثقافية عدد ١١١، ٢٠٠٠، " الدوال والهوية فيى مشهد السير الأدبية صحرى بحرى لعمر بن سالم نموذجا" مجلة كتابات معاصرة، عدد ٣٩، ١٩٩٩،" تمثل الجسد / التمثيل بالجسد فى رواية: التبيان فى وقائع الغربة والأشجان " مجلة موارد عدد ٧ سنة ٢٠٠٢.

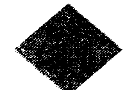
محمد حافظ دياب (مصرى):

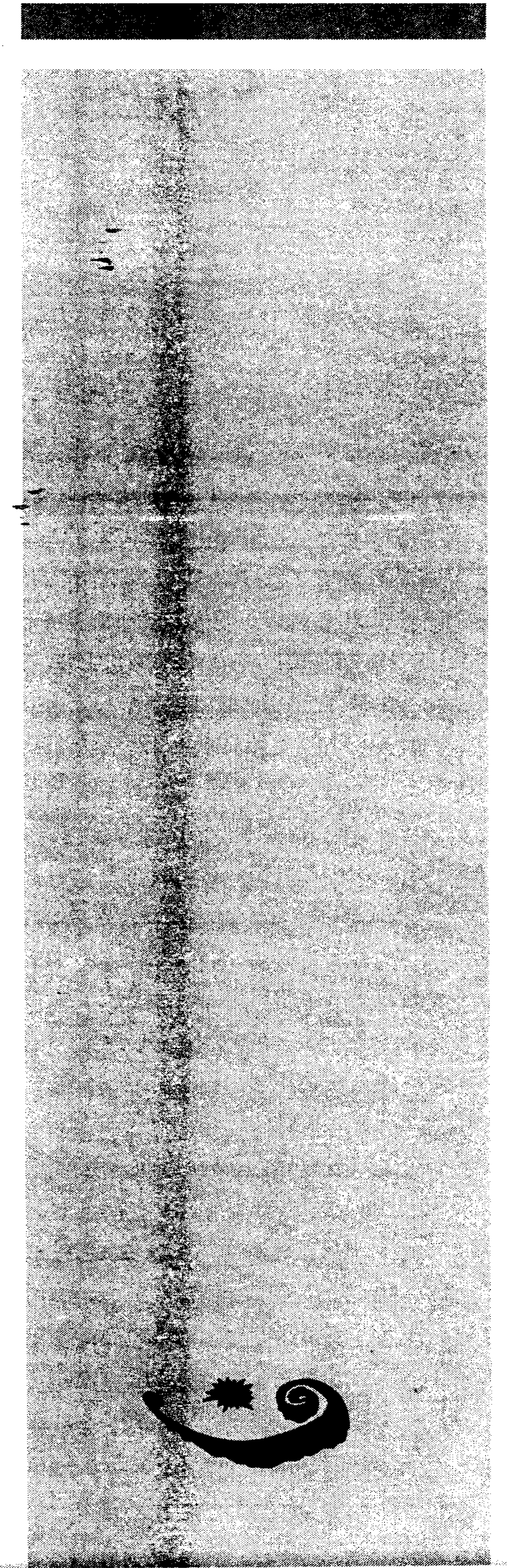
أستاذ الأنثروبولوجيا المتفرغ فى كلية الآداب جامعة بنها. عمل فى جامعات السودان والجزائر والسعودية وليبيا وتدرس بعض أعماله فى جامعات تونس والمغرب وبنسلفانيا كمادة دراسية فى علم اجتماع الدين والثقافة والمعرفة.

شارك فى العديد من الندوات والمؤتمرات داخل وخارج الوطن العربى. عضو مؤسس للجمعية العربية لعلم الاجتماع، وعضو الجمعية الدولية لعلم الاجتماع، وعضو لجنة الدراسات الاجتماعية فى المجلس الأعلى للثقافة. له دراسات عديدة منها: مقدمة فى علم اجتماع اللغة - سيد قطب: الخطاب والأيديولوجيا - نقد المجتمع الأهلى - السيرة الشعبية: إبداعية الأداء - الإسلاميون المثقفون الهوية والسؤال. وأحدث ما صدر له كتاب حول مفهوم "الثقافة"، كما نشر العديد من الدراسات فى الدوريات الثقافية المختلفة.

محمود الضبع (مصرى):

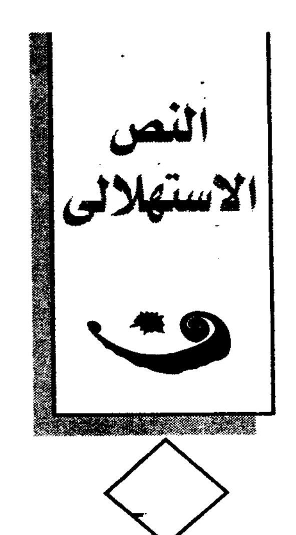
حاصل على رسالة الماجستير بعنوان "السرد الشعرى"، ورسالة الدكتوراه بعنوان "فى بويطيقا القصيدة المصرية المعاصرة دراسة فى شعرية قصيدة النثر". له العديد من المؤلفات التعليمية فى تعليم اللغة العربية واللغة الانجليزية وقضايا البيئة والصحة، وله كتاب "من أسرار البلاغة: أبيات الحكمة فى الشعر العربى".





عالم الأشياء أم عالم الصور؟

حسن حنفى



عالم الأشياء أم عالم الصور؟

حسن حنفى

إذا كانت الفلسفة تقوم على البحث عن "بداية جذرية" - كما هو الحال فى الظاهريات - فإن الفلاسفة قد وجدوا هذه البداية فى النفس؛ أى فى إثبات الذات. وهو ما سماه ديكارت "الكوجيتو"، "أنا أفكر إذن أنا موجود"، وما أطلق عليه ابن سينا "الإنسان الطائر"؛ أى الوعى الخالص حتى قبل أن يتجسد فى بدن، وما حلله كانط باعتباره "العقل الخالص". وتعددت الأسماء والمسميات واحدة. فالتعرف على النفس أسبق من التعرف على الشىء، ومعرفة النفس أسهل من معرفة الآخر. لذلك وضع سقراط شعار "اعرف نفسك بنفسك"، وأكده أوغسطين فى "فى داخلك أيها الإنسان تكمن الحقيقة"، وأكمله هوسرل باكتشاف مضمون التفكير بقلب النظرة من الخارج إلى الداخل، ومن المكان إلى الزمان. فالأنا ليس فقط ذاتا بل موضوعا. الأنا يفكر وهو أيضا موضوع التفكير. فكل شعور هو شعور بشىء.

وليس الفكر هو التأمل والتجريد، فعل العقل المفارق، بل هو شعور داخلى، إحساس بالحياة، يشمل الإحساس والإدراك والانفعال، بل يشمل الباعث والدافع والرغبة والإرادة والفعل. هو عالم الذات أو ما سماه الفلاسفة "الذاتية" أو "المثالية" التى تضع الذات قبل الموضوع، والنفس قبل العالم. وهو ما أثبته أيضا السيد المسيح "ماذا ستكسب لو كسبت العالم وخسرت نفسك؟". الذات لها آفاق، العالم والنفس. ولا يمكن إدراك العالم إلا بعد الوعى بالذات ﴿وفى الأرض آيات للموقنين وفى أنفسكم أفلا تبصرون﴾. تعيش الذات وسط عالم من العلامات والدلالات ﴿سنريهم آياتنا فى الآفاق وفى انفسهم﴾. وتحدد حركتها وأنماط سلوكها بعد إدراك هذه الدلالات والمعانى حتى تعيش فى عالم "معقول".

عالم الأشياء إذن ليس مستقلا بذاته، بل هو عالم مُدرَك. وهى مقولة المثاليين الثانية بعد إثبات النفس. وهو بلا ذات مُدركة لا وجود له. فمن الذى يدركه ويتعرف عليه؟ ويستوى فى ذلك الله والعالم: "كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق فبه عرفونى"، كما يروى فى الحديث القدسى. الله والعالم بلا ذات عارفة يظلان خارج دائرة الشعور فى عالم مصمت لا يتكلم. الوضعية إذن أى إثبات عالم الأشياء مستقلا عن عالم الشعور وهم وادعاء. تخالف الواقع نفسه الذى تدعى الدفاع عنه ضد تبخير المثالية له. هو افتراض دون برهان. وتحويل للشعور ذاته إلى عالم الأشياء، شيئا بشىء. وكما ادعى دوركايم "الظواهر الاجتماعية أشياء". الأشياء تُفسر، ولكن الدلالات تُفهم، طبقا لتفرقة تونيس Tonnes بين التفسير Explaining والفهم Understanding.

وتبدأ عملية الإدراك من خلال الحواس، وتحويل عالم الأشياء إلى عالم الإحساسات، كما هو الحال فى المذهب الحسى. فالأشياء انطباعات حسية Impressions من خلال الحواس الخمس؛ فتصبح الأشياء مرئية أو مسموعة أو ملموسة أو مشمومة أو مذوقة، فيستطيع الإنسان السير فى الطريق، وسماع الكلمات والأنغام بالأذن، والإحساس بالدفء والبرودة باللمس، والروائح بالشم، والأطعمة بالتذوق. فعالم الأشياء هو عالم الصور الحسية، عالم الظلال، وهو أول درجة من درجات الصورة.

ثم تتحول الانطباعات الحسية إلى مدركات Perceptions أى تحويل الحس إلى إدراك بعد تدخل الوعى بالمحسوس. الانطباع الحسى بمفرده مادة "خام" لم تتشكل بعد فى دلالات. ويصبح إدراكا حسيا عندما يتحول إلى معان أولية بالإدراك الحسى. يوجد الإنسان فى العالم من خلال الجسد والانتشار فيه كما وصف ميرلو بونتى.

ولما كان الوعى بالذات هو أيضا وعى بالحياة، فإن الإدراك الحسى ينتقل من مستوى الصورة الحسية إلى الانفعال والمشاعر والوجدان؛ فتتحول إلى بواعث ودوافع شعورية، وحركة فى العالم. فالصورة الحسية ليست معرفية فحسب، بل هى عملية أيضا لارتباطها بعالم الإرادة.

فإذا ما تعامل العقل مع الأشياء مباشرة دون المرور بالانطباع والإدراك والانفعال، فإنه يحولها إلى أعداد مجردة ومعادلات رياضية وحسابات معقدة لاكتشاف نظام كلى للأشياء أو قوانين لها يتحكم فيها من أجل السيطرة على العالم. لذلك أمحى الفرق بين الأشياء والأعداد، بين الفيزيقا والرياضيات. وكلما تطورت العلوم الطبيعية تحولت إلى رياضيات بحتة، كما هو الحال فى النظرية النسبية. ويفقد العلم صلته بالأشياء وبالتجريب، بل إدراك العالم بالحواس لصالح الأنساق الرياضية. وتتعدد الأنساق طبقا لمستويات التجريد من الأقل عمومية إلى الأكثر عمومية فى دوائر متداخلة مركزها عالم الأشياء ثم عالم الأعداد والرموز. وتصبح الثورات العلمية مشروطة بتوسيع الدوائر من الأضيق إلى الأوسع إلى الأكثر اتساعا. وهو ما حدث من تطور فى الفيزيقا الآلية عند نيوتن إلى الفيزيقا الحركية فى نظرية "الكوانتوم" إلى النسبية.

لا يتحول عالم الأشياء فقط إلى عالم الرموز، بل إن عالم الرموز يصبح عالما بديلا يتحكم عن بعد فى عالم الأشياء. لذلك، حاولت المدرسة النفسية فى الرياضيات تأصيلها فى الشعور؛ فهى أيضا مواقف نفسية من العالم، وهى المدرسة التى انتسب إليها هوسرل فى "فلسفة الحساب" وفى "مفهوم العدد". وهو أيضا ما نادى به إخوان الصفا فى رسائلهم الرياضية. فكل شىء يتكشف فى النفس سواء العالم الطبيعى أو العالم الرياضى. الطبيعة المادية سقوط لها خارج النفس والطبيعة الرياضية دفع لها خارج النفس. فى سقراط - أى فى النفس - يتوحد أفلاطون الذى يمثل عالم المثل المجرد، وأرسطو الذى يمثل عالم الوقائع المادية. ففى كل حضارة بؤرة للنفس، سقراط عند اليونان، وكونفوشيوس فى الصين، وبوذا فى الهند، والموعظة على الجبل فى المسيحية، والتصوف فى الإسلام، وديكارت وهوسرل وبرجسون فى الفلسفة الغربية الحديثة.

عالم الأشياء إذن ليس هو العالم المادى ولا العالم الصورى، بل هو عالم الحياة التى تتجلى فيها الأشياء باعتبارها معانى ودلالات، تتحول بعدها إلى صور بفعل الخيال. فالعالم هو عالم الصورة المتوسطة L'image médiatrice كما يقول برجسون. لا يعيش الإنسان وسط الأشياء ولا بين الأعداد؛ فكلاهما وهم: الشىء صورة حسية، والعدد صورة مجردة.

وعالم الصور عالم إبداعى، لا يكتفى فيه الوعى بإدراك العالم، بل يعيد إنتاجه وخلقه، ويحوله من عالم مصمت إلى عالم حى، من صورة مطابقة إلى صورة خلاقة. ويتحول العالم التجريبى الذى مازال يتعامل مع الأشياء أو الرياضى الذى يتعامل مع الأعداد أو الفيلسوف الذى يتعامل مع المقولات والتصورات أو المنطقى الذى يتعامل مع أشكال القضايا وأنواع البراهين إلى

الشاعر. فالعلاقة بين الإنسان والعالم ليست فقط علاقة معرفية، بل علاقة شعرية. لا يدرك الإنسان العالم، بل يصوره. البعد الجمالى مكوّن للبعد المعرفى، كما لاحظ ماركوز فى "البعد الجمالى".

العالم المدرك فى حاجة إلى تأويل، وإدراك ثان للمعانى، إدراك الإدراك. والتأويل تجاوز للتطابق بين التعريف والمعرَّف، وبلغة المناطقة بين المفهوم والماصدق. يعبر التأويل عن حرية الإبداع فى الفهم والإدراك والتحرر من صيغ النص إلى تعينات الواقع، ومن الفهم القسرى للأوامر والنواهى إلى اعتبار الواقع والسياق.

وتتراوح مستويات الصورة بين التصوير الفوتوغرافى والرسم والصورة المتحركة والصورة الشعرية.

فالتصوير الفوتوغرافى فى الأصل يقوم على المطابقة وإعادة إنتاج العالم الطبيعى، وهو التصوير المدرسى الساذج. أما فن التصوير فإنه يحول العالم الطبيعى إلى عالم إبداعى عن طريق زوايا التصوير وكمية الضوء من أجل إبراز البعد الجمالى للشىء؛ حتى يتم إدراكه إدراكا فعليا والانفعال به، والتحول من الإدراك إلى الفعل. ومن الرؤية إلى الحركة.

بل إن الإدراك الحسى نفسه يتضمن نوعا من الإبداع عن طريق قلب الصورة فى العيْن الطبيعية وفى عدسة آلة التصوير بين اليمين واليسار، والأعلى والأدنى. التصوير يتجاوز المطابقة إلى البعد الجمالى بين المرئى والرائى، بين الموضوع والذات.

ومع ذلك، الصورة ثابتة والعالم متحرك. الصورة لقطة واحدة لتيار جارف متعدد اللقطات. هى لحظة واحدة فى زمن سيال حاول الروائيون وصفه فى أدب "تيار الشعور" مثل: "فى البحث عن الزمن الضائع" لبروست. لذلك كسب محامى بريجيت باردو القضية عندما نشرت إحدى المجلات صورتها عارية على غلافها دون إذنها، وكتبت تحت الصورة اسمها. وقام الدفاع على الخلط بين اللحظة والديمومة، لحظة لقطة الصورة وحياة بريجيت باردو المستمرة، وأن رد الكل إلى الجزء، وتقليص الزمان المستمر إلى إحدى لحظاته الثابتة إهانة للشخص وتشيئ له.

ومثال ذلك أيضا صورة المرآة؛ الصورة المنعكسة على سطح زجاجى أو معدنى أملس، وتقوم أيضا على المطابقة. ومع ذلك يعاد إنتاج الموضوع على نحو إبداعى طبقا لزوايا المرآة ونوعها: محدبة أو مقعرة؛ فتصغر الصورة أو تكبر لتتجاوز الشىء المنعكس. كما أن انعكاس أشعة الشمس لا تولد عنها صورة، بل أشعة أقوى أكثر حرارة ودفئا لدرجة الاحتراق بها. فالصورة انفعال وفعل، استقبال وإرسال، تتجاوز المطابقة النظرية إلى الأثر العملى.

لذلك تأتى الصورة المتحركة كى تتطابق مع عالم الأشياء المتحركة. ويضاف الصوت إلى الصورة حتى يعظم التطابق، ويعيش المتفرج مع الأحداث وفى وسطها، لا فرق بين عالم الأشياء وعالم الصور فى التلفزيون والسينما، على الشاشة الصغيرة والشاشة الكبيرة. بل تطورت الصورة المرئية ثنائية الأبعاد - الطول والعرض - إلى الصورة المجسمة ثلاثية الأبعاد: الطول والعرض والعمق. وتحول الصوت أيضا من تسجيل على الشريط إلى صوت عال ومكبرات إضافية لتضع المتفرج وسط الأحداث الكبرى: الزلازل والبراكين والمعارك الحربية.

وتتجاوز الصورة المتحركة التطابق بين الصورة والشىء بقدرات الإخراج وزوايا التصوير والتركيز على العلاقات والأثر على نفس المشاهد، بالإضافة إلى القدرات التعبيرية للممثلين ووضع أطر التصوير وفن الإضاءة؛ فهى عمل إبداعى يتجاوز المطابقة والواقعية الساذجة فى تقليد الحركات والأصوات.

ومع ذلك، الصورة المتحركة خيال وظل، وهم حركة عن طريق تداعى الصور بسرعة فتلحق الصورة التالية بالصورة الماضية فتنشأ الحركة. وقد اشتق لفظ Cinema من الاسم اليونانى

κινη الذى يعنى الحركة. فالصورة المرئية خداع حواس؛ يتحول فيها الثابت إلى متحرك اعتمادا على التكوين العضوى للعين.

ثم يأتى الرسم ليتجاوز التصوير الآلى بآلات التصوير إلى الرسم بالقلم والفرشاة، ويعيد إنتاج الأشياء والأشخاص فى لوحات زيتية بالألوان. ويكون الرسام مبدعا بقدر ما يتجاوز التقليد الذى من أجله جعل أفلاطون الفن تجاوزا لتقليد الأشياء إلى التعبير عن المثل، ثم محاولة أرسطو للعودة إلى الفن الطبيعى عن طريق "المحاكاة".

يتجاوز الرسم التصوير عن طريق الانفعال بالشىء وليس تقليده ثم التعبير عنه لإدراك حقيقة الشىء والتعبير عن جوهره. الرسم تعبير؛ أى إعادة إنتاج الشىء ونقله من المستوى الطبيعى إلى المستوى الشعورى، ومن الشىء فى ذاته - أى الموضوع - إلى الشىء المدرَك كما يحياه الرسام؟ أى الذات.

ويتجلى الإبداع فى التحول من رسم الأشياء إلى رسم الشخصيات والتركيز على السمات المميزة للشخص وقسمات الوجه، مثل خصلة شعر نابليون، وأيدى جوكوندا، ورقبة نفرتيتى، وتطلع أفلاطون إلى السماء وأرسطو إلى الأرض فى "مدرسة أثينا" لرفائيل، واللمس بالأيدى بين الرجل والمرأة فى سقف مصلى الفاتيكان لليوناردو دافنشى.

ويتجلى إبداع الصور فى رسم الكاريكاتير؛ فالصورة الساخرة تغنى عن المقال والكتاب، بل لا تحتاج إلى لفظ أو عبارة أو شرح. وتنتشر المجلات الساخرة الناقدة حتى فى أكثر النظم السياسية تسلطا. وتكفى قسمة للوجه حتى تعبر الصورة عن مضمونها مثل أنف ديجول، بل تظهر رسوم كاريكارتية لصور نمطية خالدة مثل: "المصرى أفندى"، و"السبع أفندى"، و"رفيعة هانم"، و"حنظلة"، و"قاسم السماوى"... الخ.

وتتعدد المدارس الفنية فى الرسم من الانطباعية: مجرد التعبير عن العالم المدرك، إلى الواقعية المباشرة التى تقوم على المطابقة، إلى الواقعية بلا ضفاف لتجاوز الواقعية المباشرة، إلى الواقعية بلا حدود من خلال الذاتية، إلى التكعيبية: أى إدخال البعد الثالث فى المكان لتجسيم الصورة، إلى السيريالية: تحويل عالم الأشياء إلى عالم تجريدى رمزى طبقا لمستويات الصورة بين الصورة الحسية الانطباعية والصورة التجريدية الرمزية.

ثم يأتى الشعر ليحول عالم الأشياء وعالم الصور الثابتة والمتحركة إلى عالم الصورة الفنية من صنع الخيال. فالصورة ليست صورة مرئية على أى مستوى كانت: بل هى صورة ذهنية فى عالم إنسانى للانفعال والتأثير، للتعبير والإيصال. والشاعر هو القادر على ذلك. ويبقى الشعر وتفنى الأطلال. تبقى الصورة الشعرية فى عالم خالد مستقل بعد أن انقضت الأشياء التى عاش الشاعر بينها وبين الأشخاص الذين دخل الشاعر معهم فى علاقات المحبة أو العداوة.

مزية الصورة الشعرية أنها من إبداع الذات، من عالم الشاعر نفسه ومن صنعه، ترتكز على البعد الجمالى فى علاقة الإنسان بالعالم، وتضيف إلى الانطباع الحسى والإدراك العقلى والإحساس الإنسانى عالما جديدا يجمع بينها كلها، وهو عالم الصورة. تحول الصورة الشعرية الإنسان فى العالم إلى العالم فى الإنسان، وتجعل الأشياء والأشخاص فى الزمان حوامل لمعان ودلالات أبدية. فقد أصبحت "روميو وجولييت" نموذجا أبديا من خلال الصورة الشعرية لكل حبٍّ وتضحية بالنفس، بصرف النظر عن فيرونا والقرن الخامس عشر. كما تحول "عطيل" إلى صورة للغيرة العمياء فى كل عصر، بصرف النظر عن بلاد المغرب وعصره.

وتمتاز الصورة الشعرية على الصورة الروائية بالموسيقى، موسيقى الشعر؛ فتجمع بين الصوت والصورة. لذلك جعل هيجل الأوبرا أرقى الفنون بعد الموسيقى والشعر. وفاجنر هو الذى يجمع بين بيتهوفن وجوته. الصورة الشعرية تجمع بين الإدراك الحسى والرؤية العقلية والبعد

الجمالى، تعتمد على الاشتباه فى اللغة ومبادئها وكافة أنواع البيان والبديع من مجاز وتشبيه واستعارة أو كناية للإيحاء بالمعانى، والإقناع بالصور، والحث على الفعل. وتستطيع الصيغ الإنشائية مثل: الرجاء والاستفهام والتمنى والتعجب التأثير فى النفس أكثر من الصيغ الخبرية. لذلك اختار الأدب الأولى، والعلم الثانية.

وأخيرا يأتى الخيال ليحوّل الفعل إلى شعر، والعالم إلى دراما، والواقع إلى بطولة، والتاريخ إلى ملحمة. والإنسان الأول أدرك بخياله قبل أن يدرك بحسه أو بعقله. الإنسان يعيش فى هذا العالم شاعرا قبل أن يعيش فيلسوفا، وفنانا قبل أن يصبح مفكرا. عبّر الإنسان الأول عن نفسه وصراعه مع الحيوانات ومظاهر الطبيعة بالرسم والصراخ، بالصورة والصوت. فالشعر هو التعبير الطبيعى الأول باعتباره أحد صور الفن قبل الدين والعلم.

والخيال له آفاقه. الخيال الدينى فى تصور أمور المعاد وما يحدث للإنسان بعد الموت، عذاب القبر ونعيمه، حساب الملكين، الجنة والنار. فما يغيب فى الشاهد يصوره الإنسان فى الغائب. فالصورة وجود بديل، ومستقبل غير مرئى. بل إن وظيفة الدين هى كشف أفق لعالم آخر بالخيال غير هذا العالم الحسى المعقول؛ حتى يقع التوازن فى الشعور بين الدنيا والآخرة: بين الحياة والموت، بين الزمان والخلود، بين المرئى واللامرئى، بين الشاهد والغائب، بين الواقع والتمنى.

فإذا ما حل العلم محل الدين تحول الخيال الدينى إلى خيال علمى، مركبات الفضاء والسباحة بين الكواكب، والإنسان "السوبر مان" الذى لا يقهر والذى يمتلك كل التقنيات والإليكترونيات التى يسيطر بها على العالم، ويقهر خصومه، وينتصر بها على أعدائه. وقد يسبق الشعر الخيال العلمى فى تصور الشعراء الهبوط على القمر، كما فعل أدموند روستان فى "سيرانو دى برجراك". وتم تصوير نهاية العالم أيضا فى الخيال العلمى لا فرق بينه وبين الخيال الدينى بعد إلقاء القنابل الذرية وتدميره بأسلحة الدمار الشامل.

وهناك الخيال الاجتماعى الذى يصور اليوتوبيا، ويتخيل المدينة الفاضلة، تعويضا عن مآسى العصر وأحزان المجتمع. ودون الخيال الاجتماعى وتصور مجتمع بديل لا تندلع ثورة، ولا يحدث تغير اجتماعى. فالخيال الاجتماعى عند رايت ميلز هو الدافع على تغيير الوضع القائم إلى ما هو أفضل، هو الذى يدفع إلى المفارقة والتمايز بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون.

وهناك الخيال السياسى للقادة والزعماء فى توحيد الأمم مثل: بسمارك فى ألمانيا، ومازينى وغاريبالدى فى إيطاليا، ولنكولن فى الولايات المتحدة، ومحمد على وعبد الناصر فى مصر والوطن العربى، وماو تسى تونج فى المسيرة الطويلة لتوحيد الشعب تحت راية الاشتراكية، وسيمون بوليفار وجيفارا لتحرير أمريكا اللاتينية، ومحمود الغزنوى لتوحيد الهند. وإذا كانت هناك حدود فى الجغرافيا، فلا توجد حدود للخيال السياسى. لذلك ارتبط الخيال بالحلم، وتحويل الرغبات والميول إلى صور فى اللاوعى تظهر فى النوم مرئية كعالم بديل متحقق.

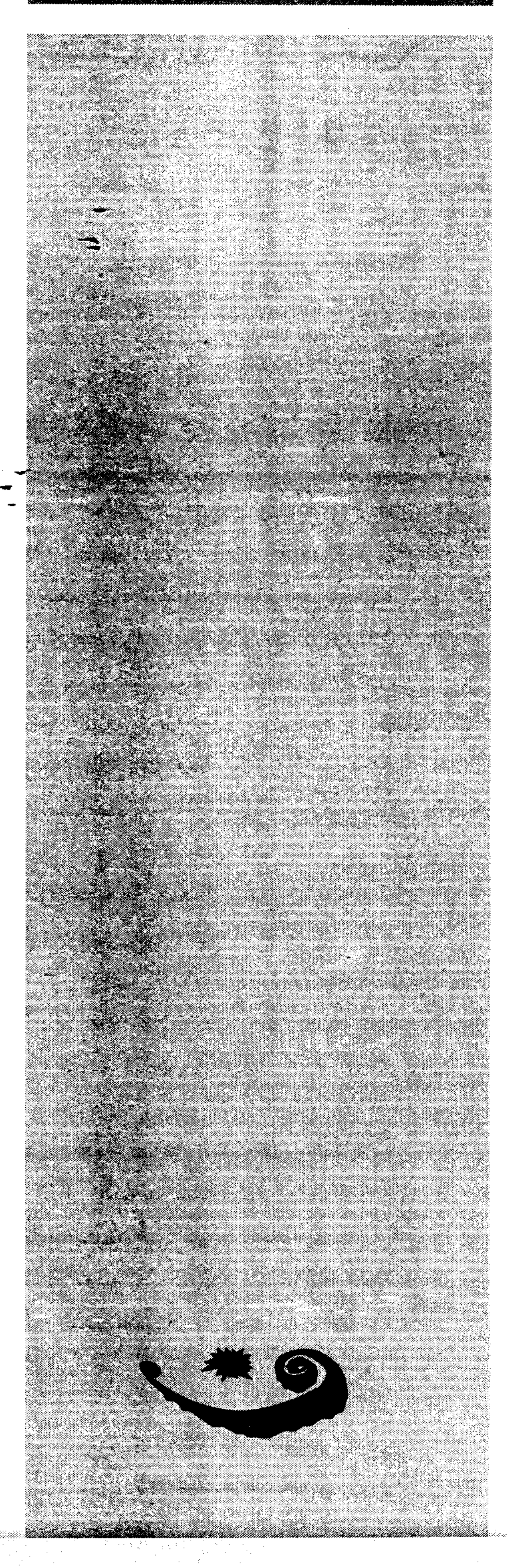
وهناك الخيال الحربى للقادة العسكريين: نابليون عابرا جبال الألب، وهانيبال عابرا جبال إيطاليا للوصول إلى روما، وجنكيز خان وتيمورلنك فى اجتياح آسيا الوسطى حتى الرافدين، وأثر المياه فى الطين فى عبور القناة وشق الساتر الترابى فى حرب أكتوبر ١٩٧٣. يبدع الخيال العسكرى صورا للمعركة قبل أن تتحقق، وكما هو الحال عند لاعب الشطرنج.

الصورة إذن موضوع مشترك بين علم النفس المعرفى، والفلسفة، والمنطق، وعلم اجتماع المعرفة، وأنثروبولوجيا الثقافة، والنقد الأدبى، وعديد من العلوم الإنسانية والاجتماعية. هى العالم المتوسط بين الواقع والفكر، بين الحس والعقل. فالإنسان لا يعيش وسط عالم من الأشياء أو الأعداد، بل وسط عالم من الصور، تحدد رؤيته للعالم وطبيعة علاقاته الاجتماعية. وإن الحوار

الذى يتم بين طرفين إنما يتم بين صورة كل طرف فى ذهن الآخر. والحروب الأهلية داخل الأوطان والصراعات الكبرى بين الدول إنما هى صراعات بين صور متعارضة يصنعها الإعلام والتعليم والثقافة. الصورة ليست موضوعا للتحليل لمعرفة مكوناتها وبنيتها كما هو الحال فى النقد الأدبى، بل هى اكتشاف للعالم الوسيط بين المعرفة والسلوك. لذلك كثرت الدراسات الأدبية والاجتماعية عن "صورة الآخر" فى الأعمال الأدبية وفى وسائل الإعلام. وتحتاج الصور النمطية التى تتكلس عبر التاريخ فى اللاوعى الثقافى إلى جهد طويل وشاق من أجل تعديلها وتغييرها من أجل تغيير الصور الذهنية المتبادلة بين الشعوب.

لا يعيش الإنسان إذن فى عالم الأشياء، بل فى عالم الصور دون أن يتحول إلى دون كيخوت. فالصورة عنده أوهام من صنعه فى حين أن الصور حقائق تجمع بين الذات والموضوع، بين الرائى والمرئى؛ فلا تضحى بالرائى فى سبيل المرئى كما تفعل الوضعية، ولا بالمرئى فى سبيل الرائى، كما تفعل المثالية. الصورة تجمع ولا تفرق، تضم ولا تشعّب، تربط ولا تفك؛ حتى يستطيع الإنسان أن يعيش فى عالم واحد قادر على التعامل معه بدلا من أن يعيش فى عالمين.

الدراسات





فاعلية التكرار فى بنية الخطاب الشعرى للنقائض نمط خاص من الوعى بالآخر

عبد الفتاح يوسف

التكرار فى الشعر لنص الآخر يشير إلى أهمية الفكرة ورغبة الفاعل فى تحقيق الذات فى ضوء قراءته للآخر، وتأكيد الفاعل حضوره وتعاليه على التجسيدات السابقة، لأنه يرفض أن يظهر عبر رؤية الآخر، لأن الذات تتكون ـ فى هذه اللحظة ـ من خلال تداعيات شتى وأعراف وتقاليد وأفكار لاتهتز تحت وطأة التبعية، وتعلن عن حضورها باستمرار من خلال هيمنتها على الآخر، وفى أثناء فعل الهيمنة هذا تقتحم أفكار الآخر، تتوحد معه تارة وتفارقه تارة أخرى. وفى هذه الأثناء سرعان ماتمتلك الذات جدلية متكررة هى جدلية "الحضور/ الغياب" وكذلك جدلية "التوحّد/ الانفصال" وتحت سلطان هذه الثنائيات تؤول الأفكار إلى توتر، وتحاول الذات تحرير نفسها من وطأة الحضور الغامر للآخر، فيأتى انحراف اللغة ليعبر عن هذا الصراع. وهذا الانحراف يكشف فى أدق تفصيلاته عن رغبة الذات في التحرر والتجاوز معا، لأن الآخر ـ فى هذه اللحظة ـ يمثل ثباتاً لايتغيرّ، لأنه أصبح كياناً تراثياً تحتضنه العقول والثقافات، وتبقى طاقة الذات الوحيدة التى لها فعل الاقتحام، فتخترق أفق هذا الآخر، وتبحث عن مسارها وهويتها بالتفاعل معه، بعفوية وقصد فى آن واحد، لذا فهى لاتحقق هويتها بمعزل عن الآخر، بل تتحاور معه جدلياً، وتحاول الذات فى هذه الأثناء تجاوز جيلها بفعل قوة دفع الآخر لها، وهنا تنظر الذات نفسها بوصفها آخر، لأن الحوار ـ هاهنا ـ يكون بين ذات حاضرة متيقظة وخطاب غائب يحمل دلالات مبهمة. وتحاول الذات إعادة اكتشاف نفسها من خلال فك رموز هذا الآخر وحل شفراته، إنها ذات مرتبكة فى صيغة معرفية تتمركز حول ثقافة التجاوز، تلك الثقافة التى تجعلها دائماً متعالية حاملة لمعارف تتسم بتقدم مستمر.

وانطلاقاً من هذا التصور، يناقش الباحث أنماط الوعى بالآخر فى نصوص النقائض، فالذات لاتنظر إلى الآخر ـ هاهنا ـ بوصفه خصماً أو عدواً، بل تنظر إليه بوصفه طرفاً يتم التحاور معه، بهدف إعادة اكتشاف "الأنا" لقدراتها، وبوصفه أيضاً علامة بارزة فى سبيل تناميها.

وكما يقول فولفجانج إيزر: " إن الحاجة لحل الشفرة تمنحنا الفرصة لصياغة قدرتنا الخاصة على حل الشفرة،......... ، وإن إنتاج معنى النصوص الأدبية...... لا يستلزم اكتشاف اللامصوغ فقط.... بل يستلزم أيضا إمكانية صياغة أنفسنا. ومن ثم اكتشاف مابدا سابقا أنه يتملص من وعينا"[1].

إن "الأنا" ـ هاهنا ـ لاتنفى الآخر، بل تعترف به وتكون حريصة دائما على حضوره على النحو الذى يجعلها قادرة على إبراز تناميها وخصوصيتها، وهذا يبدو واضحاً إذا ما وضعنا فى

الحسبان علاقة الجوار والتاريخ والأهداف المشتركة التى تجمع بين الشعراء الثلاثة (جرير/ الفرزدق/ الأخطل).

والتكرار فى التراث الشعرى ظاهرة عرفها الكتاب والنقاد والعرب القدماء، وأشاروا إليها بوصفها ظاهرة حتمية للحفاظ على الجنس الأدبى واستمراريته، وتعد هذه الظاهرة دليلاً قوياً على عدم استقلالية النص الأدبى، فالمعنى الأول ينظر إليه بوصفه مصدراً للمعرفة الجديدة ومؤولا للدلالة المتنامية.

يقول كعب بن زهير: (٢)

ما أرانا نقولُ إلا رَجيعــــــــاً أو مُعــــادًا مِنْ قَوْلِنا مكْرُورا

ويقول ابن المقفع: "ومن جرى على لسانه كلام يستحسنه، أو يستحسن، فلا يعجبن به إعجاب المخترع المبتدع، فإنه إنما اجتباه"(٣).

وظاهرة التكرار هذه تقودنا - بطبيعة الحال - إلى فكرة تداخل النصوص والوعى بالآخر، لأنه من المعانى تتولد المعانى، ومن الأفكار تتولد الأفكار. وقد وضع النقاد القدماء شروطا ومعايير حتى لايصبح التكرار سرقة أدبية. ويشير إلى ذلك أبو هلال العسكرى فيقول: "وقد أقدم المتقدمون والمتأخرون على تداول المعانى فيما بينهم، فليس على أحد فيه عيب، إلا إذا أخذه بلفظه كله، أو أخذه فأفسده وقصر فيه عمن تقدم"(٤).

ومن أهم شروط القدماء لقبول التكرار، إما الزيادة على المعنى السابق، أو صياغة هذا المعنى بألفاظ أبلغ وأجزل من الألفاظ الأولى؛ يقول ابن المعتز: "ولايعذر الشاعر فى سرقته حتى يزيد فى إضاءة المعنى، أو يأتى بأجزل من الكلام الأول، أو يسنح لـه بذلك معنى يفضح به ماتقدم ولايفتضح به، وينظر إلى ماقصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه"(٥).

والتكرار المبدع عند ابن طباطبا يتحقق بجمال الكسوة اللفظية، يقول "وإذا تناول الشاعر المعانى التى سبق إليها فأبرزها فى أحسن من الكسوة التى عليها، لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه منه"(٦).

ويؤكد - أيضا - أبو هلال العسكرى ضرورة أن يكون التكرار تكرارا مبدعا، فيقول: "إن الشعراء إذا أخذوا المعانى ممن تقدمهم، عليهم أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزوها فى معارض من تأليفهم، ويوردوها فى غير حليتها الأولى ويزيدوها فى حُسن تأليفها، وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك، فهم أحق ممن سُبق إليها"(٧).

إن ظاهرة التكرار المبدع قد اقترنت فى تراثنا برؤية نقدية، أو معيار نقدى، التمس فيه النقاد القدماء العذر للشعراء فى تكرارهم معانى من سبقهم، شريطة أن يبتعدوا عن التكرار الذى يقوم على المماثلة أو السرقة لأنها تخرج بالشاعر من حيزّ الإبداع، وهذه الظاهرة توازى نظرية تداخل النص أو التناص" (intertextualité) بمعناها الواسع فى النقد الحديث، ومؤداها أن كل كلمة قد استعملت، ولكنها تملك تاريخ تداخلها الخاص مع غيرها من الكلمات، كما أن ظهور أية كلمة من الكلمات، يعنى إعادة انتشارها وتأويلها على مستويات أعلى. وكل كلمة فى المعجم لديها هذه الإمكانية، وعلى هذا فليس هناك نص مستقل، بل كل نص هو نظام متكامل من العلاقات بينه وبين النصوص الأخرى الواقعة فى مجاله الثقافى، سواء أكانت هذه العلاقات على المستوى الشعورى أم اللاشعورى، ويذهب بعض المحدثين إلى أن "التكرار فى حد ذاته وسيلة مهمة من الوسائل السحرية التى تعتمد على تأثير الكلمة المكررة فى إحداث نتيجة إيجابية فى العمل الفنى المميزّ"(٨).

ويرى بعض المعاصرين أن ظاهرة التكرار "أكثر من عملية جمع، هى عملية ضرب فإن لم تكن كذلك، فهى وليدة ضرورة لغوية، أو مدلولية، أو توازن صوتى أو هى تجرى لملء البيت والبلوغ إلى منتهاه"[٩].

ويقصد بالضرورة اللغوية "أن تركيب الجملة فى البيت، قد يتطلب تكرار لفظ سبق ذكره فى البيت نفسه، وبدون هذا التكرار تختل بنيته، أو يُعمّى مدلوله"[١٠].

ولعل الوعى المتعاظم بأهمية التراث لدى شعراء النقائض الثلاثة، هو الذى أسهم بدور فعال فى تطور مفهوم ظاهرة "التكرار" فى شعر النقائض، حيث تحولت هذه الظاهرة لتشير إلى تقوية العلاقة بين المثير والمتلقى، ولكى تولد لديه نوعاً من الاستجابة، التى قد تكون هى كذلك مثيراً آخر، ويعد هذا من أهم خصوصيات التكرار فى شعر النقائض.

يقول الفرزدق[١١]: ـ

أحْلامُنا تزِنُ الجبالَ رزانــةً	وتَخالُنا جِنًّــا إذا مــانَجْهَــلُ
فادْفَعْ بكفكَ إنْ أرَدْتَ بناءَنا	ثهْلانَ ذا الهضَباتِ هل يتَحلْحَلُ؟

فيجيبه جرير بقوله[١٢]:

أحْلامُنا تَزِنُ الجبالَ رزانــةً	ويفَــــوقُ جاهِلنا فَعالَ الجُهَّل
فارْجِعْ إلى حَكَمَيْ قُرَيْش إنَّهُمْ	أهْــــلُ النُّبوّةِ والكِتابِ المُنْزَل

فيرد عليه الفرزدق بقوله[١٣]:

إنّا لتوزَنُ بالجبــال حلومُنــا	ويزيدُ جاهِلُنا علــى الْجُهّـــال
فاجْمَعْ مساعِيَكَ القِصارَ ووافِنـى	بعُكاظَ يا ابــن مُرَبّق الأحمـــالَ

إن عناصر "الإثارة" فى أبيات الفرزدق الأولى ممثلة فى الفخر ـ فى البيتَ الأول ـ ثم الدعوة الصريحة إلى سرعة المبارزة والمحاولة ـ فى البيت الثانى ـ ممثلة فى الفاء وفعل الأمر "فادفع" و "إن" تشير إلى فخر الفرزدق ـ أيضاً ـ من ناحية، وضعف جرير وعدم قدرته على مواجهة الفرزدق من ناحية أخرى.

وأبيات الفرزدق الأولى ـ المثير ـ ولّدت نوعاً من الاستجابة عند جرير فى أبياته التى رد فيها على الفرزدق، وهذه الاستجابة ممثلة فى الفخر والتفوق فى البيت الأول، وتضمنت ـ أيضاً ـ عناصر "الإثارة" ممثلة فى الدعوة الصريحة إلى المبارزة والمجادلة فى الفعل "فارجع"، والفخر أيضاً بعشيرته فى الجملة الاسمية "إنهم أهل النبوة والكتاب المنزل"، إنه ـ إذًا ـ نمط خاص من أنماط الوعى بالآخر قائم ـ فى فلسفته ـ على تخيل الآخر على نحو ضدى يتم التعامل معه بحذر وحيطة من أجل ضمان الحفاظ على الذات واستطالتها.

وأبيات جرير السابقة ـ المثير ـ ولّدت عند الفرزدق استجابة، ممثلة فى الفخر والتفوق ـ كما فعل جرير فى استجابته لأبيات الفرزدق الأولى ـ فى البيت الأول من أبيات الفرزدق الأخيرة، كما ولّدت أيضاً "إثارة" ممثلة فى الدعوة إلى سرعة المبارزة والمجادلة "فاجمع"، والفخر ـ أيضًا ـ بعشيرته فى الجملة الفعلية: "ووافنى بعكاظ يابن مربّق الأحمال".

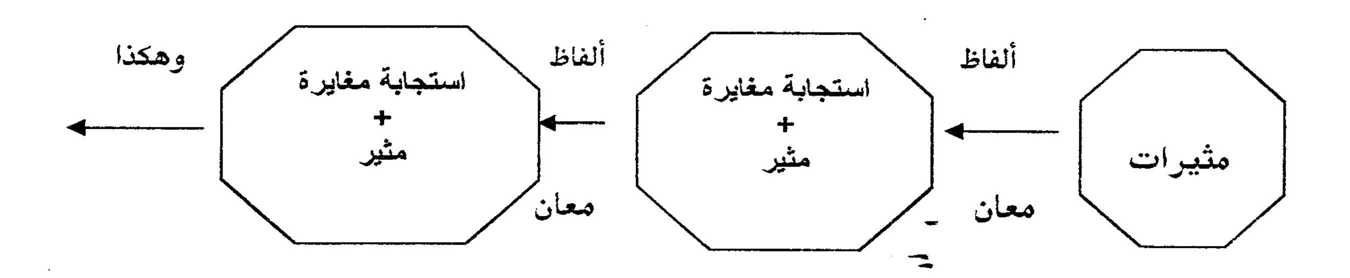
ويمكن القول بأن التكرار فى الأبيات السابقة كان على مستويين :

المستوى الأول:ـ تكرار الألفاظ، وهو ممثل فى تكرار الشطر الأول من البيت الأول عند الشاعرين: "أحلامنا تزن الجبال رزانة".

المستوى الثانى:ـ تكرار المعانى، حيث يسعى الشاعران إلى تأكيد معنى معين: "الحلم ـ الرزانة"، والربط بينه وبين الفخر.

فأبيات الفرزدق الأولى ـ التى رمز إليها بالرمز (أ) فى الشكل التوضيحى الآتى ـ تعد مثيرات للمتلقى/ جرير، وهذه المثيرات، ولّدت فى نفس المتلقى استجابة مغايرة "مناقضة" أو

تكويناً ضدياً - إذا جاز التعبير فقال جزير أبياته، والتى نرمز لها بالرمز (ب) فى الشكل التوضيحى الآتى - ردا على أبيات الفرزدق الأولى، لتصبح أبيات جرير "الاستجابة" "مثيرات" للفرزدق، فرد عليها بأبيات أخرى نرمز إليها بالرمز (جـ).



ويذهب بعض المعاصرين إلى أنه "فى تشكيلات ردات الفعل، ينبثق موقف يناقض الموقف الأصلى، ففى حالة الهدم، يتم اتخاذ خطوة أخرى إضافية، شىء إيجابى يتم فعله يكون بمثابة - إما واقعيا أو سحريا - نقيض شىء آخر يكون واقعيا أو فى الخيال، شيئا تم إنجازه من قبل"(١٤).

والتكرار فى شعر النقائض ليس إلغاء للأفكار السابقة، ولا دفعا لها، وإنما هو فعل تواصلى توالدى تداولى، أو بعبارة أخرى تفاعل، فانفعال ، ففعل، إذا جاز التعبير. فتتحول القصيدة "الثانية"، بذلك، إلى شاهد على حال القصيدة "الأولى"، كما تعد القصيدة "الأولى" معيارا، أو مقياسا للقصيدة "الثانية"، ولايمكن لنا بأى حال من الأحوال تفسير إحداهما بمعزل عن الأخرى، فالقصيدة "الأولى" ليست إنتاجا بقدر ما هى دافع لإنتاج القصيدة "الثانية".

سمات التكرار فى شعر النقائض:

أـ التناظر :

والتناظر فى شعر النقائض يكون من رد وإثبات، أو رد ونفى، ففى حالة الرد والإثبات قول الفرزدق(١٥):

فَهلْ أحــدٌ يا ابن المراغَةِ هاربٌ ... مِنَ المَوْتِ إنّ المَوْتَ لابُدَّ نائِلُـــهْ

فإنى أنا المُوتُ الذّى هو ذاهِـــبٌ ... بنَفسِكَ فانْظُرْ كيفَ أَنْتَ مُحاوِلُهْ

فيجيبه جرير بقوله(١٦):

أنا الدَّهْرُ يُفنى المَوْتَ والدّهْرُ خالدٌ ... فجئنِى بمثل الدّهر شيئــا يُطاوِلُهْ

تناظر فى الأبيات السابقة ممثل فى "الرد والإثبات"؛ فجرير يرد على الفرزدق، بعد أن أثبت الفرزدق لنفسه صفة القوة: "أنا الموت الذى هو ذاهب بنفسك......" ثم الدعوة الصريحة إلى المناظرة ممثلة فى فعل الأمر "فانظر"، فأثارت هذه الأبيات الرغبة فى المناظرة عند جرير؛ فأثبت لنفسه قوة أقوى من قوة الفرزدق ممثلة فى "الدهر": "أنا الدهر يفنى الموت والدهر خالد......"، ثم الدعوة الصريحة - أيضا - إلى المناظرة فى فعل الأمر "فجئنى".

وتتحرك فكرتا "الموت"، عند الفرزدق، و"الدهر"، عند جرير، فى سياق متوتر ينمى رؤية كلا الشاعرين لثنائيات ضدية مثل "الحياة/ الموت"، "القوة/ الضعف"، "البناء/ الهدم" من حيث هى أفكار تشير إلى ازدواجية معرفية عند الشاعرين: "فالموت" يمثل للفرزدق قوة، بينما يمثل هلاكاً بالنسبة لجرير، ثم يأتى "الدهر" ليثبت القوة لجرير، والهلاك للفرزدق، ويصل التوتر بين

القوتين ذروته فى فعلى الأمر: "فانظر" عند الفرزدق، و"فجئنى" عند جرير، حيث تتنامى فكرة "التجاوز" عند كلا الشاعرين وتعمق الإحساس بالذات فى مقابل انكسار الآخر.

ومن أهم الملاحظات التى يمكن رصدها - هاهنا - تغلب فكرة التفوق والغلبة لأحد الشاعرين على الآخر، الأمر الذى يعكس ترتيب الأفكار داخل أبيات كل شاعر (فالفرزدق يتساءل هل هناك هارب من الموت؟، لا، فأنا الموت الذى سوف يذهب بنفسك، فانظر كيف أنت محاوله، وجرير، لم يتساءل، لكنه أتى بقوة أقوى من الموت، وهى الدهر، حيث قال: أنا الدهر، وهذا الدهر يفنى الموت، فجئنى بمثل الدهر) - وتسلسلها وتناسقها بين الشاعرين فى الأبيات السابقة، على الرغم من التناقض الواضح للمعانى، وهذه سمة شعر النقائض. ويبدو أن هذا النمط من الجدل، كأنه قد أعد خصيصاً لهذا النوع من التناظر.

إن موقف جرير فى أبياته ينطلق من الاعتراف بالفرزدق، ليس بما هو آخر بالمفهوم الدارج، بل بما هو قوة ينبغى توظيفها بشكل ما لإيضاح فاعلية الذات، على الرغم مما يبدو - أمام معظم الدارسين - من توتر حاد فى العبارات يشير إلى قطع الصلة بين الشاعرين.

ولكن فى الحقيقة إننا أمام نمط جديد من الوعى بالآخر، لأننا إذا نظرنا إلى طبيعة العلاقة بين شعراء النقائض من منطلق السب والقذف، كما هو شائع لدى معظم الدارسين، لوجدنا أنفسنا أمام ازدواجية فى الوعى بين الشاعرين، وهذا يفتح الباب أمام تساؤل خطير، ما مرجعية هذه الازدواجية؟ وهل تعود إلى طبيعة شعراء النقائض أم إلى فلسفة الوعى نفسه عند شعراء النقائض؟ وهذا ما لا دليل عليه، ولكننا نجد أنفسنا أمام أيديولوجيا خاصة تقوم على اقتران القوة بالمعرفة، وممارسة سلطوية من قبل الذات تهدف إلى تعرف الآخر للوصول إلى المعادلة الصعبة التى توّحد بين ذاتين متسلطتين تتقاطعان أحياناً، وتفترقان أحياناً، وتلتقيان أحياناً أخرى. وعلينا أن نتعرف كيفية صياغة كل ذات لنفسها وكيفية تفاعلها مع الأخرى وتجاوزها لها.

وقد يكون التناظر نوعًا من "الرد والنفى" وفى هذا المعنى يقول الفرزدق(١٧):

إنّ الذى سَمَكَ السَّمـاءَ بَنَى لـنا	بَيـتـاً دَعـائِمُهُ أعـزُّ وأطْوَلُ
بَيْتاً بَنـاهُ لنا المَلِيكُ ومـا بَـنَـى	حَكَـمُ السَّماءِ فـإنَّهُ لايُنْقَلُ
بيتـا زُرارة مُحْتَـبٍ بفِنائِـهِ	ومُجـاشِعُ وأبو الفَـوارس نَهْشَلُ

فيجيبه جرير بقوله(١٨):

أخْزَى الذّى سَمَكَ السّماء مجاشِعاً	وبَنَى بناءَكَ فى الحَضيض الأسْفَلِ
بَيـتاً يُحَمّم قَيْنكُمْ بفِـنائِـه	دَنِسا مقاعِدُهُ خبيثَ المَـدْخَـلِ
ولقـد بَنَيْتَ أحسَّ بيتٍ يُبْتَنَى	فهدَمْتُ بَيْتكُمْ بمثلَـىْ يَذْبُـلِ

فالتناظر فى الأبيات السابقة ممثل فى "الرد والنفى" فجرير يحاول فى رده على أبيات الفرزدق، نفى الصفة التى أثبتها الفرزدق لنفسه وعشيرته فى أبياته. ونلحظ أن جريراً لم يحاول إثبات صفات لنفسه، كما حدث فى حالة "الرد والإثبات"، وهذا اختلاف جوهرى بين الحالتين.

وما تجدر ملاحظته فى هذه الأبيات، هو تغلب طابع "البناء والهدم"، فالفرزدق يحاول البناء بتعبيراته "الذى سمك السماء بنى لنا"، "بيتاً دعائمه أعز وأطول"، وتتضمن العبارة الأخيرة

ـ فى أبيات الفرزدق ـ دعوة للمناظرة "أى أن بيتا أعز وأطول من بيتك أنت": "بيتا بناه لنا المليك" يريد بها بيت شرف وعزة، وعبارة "فإنه لاينقل" تشير إلى ثباته ورسوخه.

أما جرير فحاول ـ فى أبياته ـ هدم ما بناه الفرزدق لنفسه ولعشيرته، بتعبيراته: "أخزى الذى سمك السماء مجاشعاً"، و"بنى بناءك فى الحضيض الأسفل" "ويحمّم قينكُمْ"، "وخبيث المدخل"، "وأخس بيت" و"فهدمت بيتكم".

وعلى الرغم من هذا التناقض "البناء/ الهدم" الذى يشكل جوهر فكرة التناظر الراهنة، نجد أنفسنا أمام علاقة حوارية ـ ممثلة فى خطاب كلا الشاعرين ـ ذات دلالة خاصة بين جميع التعبيرات فى الأبيات السابقة، تنطوى على عملية الخلق الأدبى، التى تنطوى هى الأخرى على تفاعل حاد وحى بين النصيّن السابقين، فنص جرير يضع نص الفرزدق فى الحسبان، ويؤسس علاقته معه عن طريق ثنائية "البناء/ الهدم" وهنا لانستطيع القول بأن نص جرير أعاد إنتاج نص الفرزدق بتأويل جديد فحسب، بل يعمل معه، وإن مارس نص الفرزدق تأثيرا على نص جرير بطريقة أو بأخرى، بحيث نجد أنه حدد نص جرير أو أقام معه حواراً صريحاً.

والمتأمل فى أبيات جرير يدرك أنها تمثل هجوماً واعياً على أبيات الفرزدق، بوصفها قوة ينبغى تجاوزها/ هدمها، وتشير إلى وعى استجابة القارىء/ جرير بذاته، غير أن الاختلاف فى المنطلقات عند شعراء النقائض جعل لـــه خصوصية لاسيما إذا ماوضعنا فى الحسبان مجموعة المصطلحات المستخدمة، التى تحيل إلى ممارسات غير متماثلة على الإطلاق، وهى نفسها التى تدفع الشاعر الآخر إلى المشاركة الفعالة فى إبراز أهم الملامح المميزة لنصوص النقائض.

لذا، فإن فاعلية نص النقيضة تكمن فى إساءة قراءة النص السابق، وتفكيكه على النحو الذى يولّد نصاً جديداً، يستوجب قراءة أخرى وتفكيكاً آخر، وهكذا تتولد الأفكار وتتطور على أفق بعضها البعض فى نصوص النقائض، وهذه المقاربة لاتتجاهل ذاكرة الشعر العربى القديم، حتى حين يرجئها الشاعر، بل تتداخل معها على النحو الذى يريده الشاعر نفسه، ذلك لأن الشاعر يكون مشغولاً دائماً بفك شفرات النص السابق، وتأسيس شفرات جديدة، أى أن النص الراهن يمارس دور "الأب" ـ على النصوص التالية ـ الذى يمارس هويته فى إنتاج نصوص أخرى جديدة.

"إن ما يفصل الشاعر عن أبيه الشعرى، ليس سوى مثال للتنقيحية الخلاقة. يجب أن ندرك أن التكتم ينبثق دائماً من إحساس باتافيزيائى بالاعتباطية. هكذا يموضع الشاعر سلفه، ثم ينحرف عن مساره، فتذوى الأشياء الرؤيوية بكثافتها العالية، وتغيب فى مضمار السيرورة، فى علاقة الشاعر بعالم سلفه"[١٩].

ب ـ التواصل :

والتكرار فى شعر النقائض، يصرح بنص ليمرر نصاً آخر، أو يسمح التكرار فى شعر النقائض باستحضار خطاب الآخر بأشكال مختلفة ومتعددة، وقد تكون ـ فى الغالب ـ متناقضة، ومن ثم يكون الخطاب ـ فى هذه الحالة ـ قائماً على التوتر.

يقول الفرزدق[٢٠]:

بأىِّ رشاءٍ يا جريرُ وما تِـح	تَدَلَّيْتَ فى حَوْماتِ تِلْكَ القَمَاقِـمِ
وما لَكَ بَيْتُ الزِّبْرقان وظِلُّهُ	ومالَكَ بَيْتٌ عند قَيْسِ بن عاصِـمِ
ولكن بدا للذُّلِ رَأسُكَ قاعِدا	بقَرْقرةٍ بينَ الجِـــداءِ التّوائِـمِ

فيجيبه جرير بقوله[٢١]:ـ

مَدَدْنا رشاءً لايُمَــــدُّ لِريبَــةٍ ولا غَدْرةٍ فى السّالِفِ المُتقادِمِ
تعالَوْا نَحاكِمْكُمْ وفى الحقِ مَقْنَعُ إلى الغُرِّ مِن آل البطاحِ الأكارِمِ
فإن قُريشَ الحقّ لن تَتْبَعَ الهوى ولنْ يَقْبلوا فى اَللهِ لَوْمَةَ لائِــمِ

إن خطاب جرير الأخير قد استحضر خطاب الفرزدق السابق، ولكن بشكل آخر، قائم على التوتر الذى يؤدى إلى بث الحركة والتغيير فى النص، كما أن خطاب جرير، لم يحاول إزاحة خطاب الفرزدق، فحسب بل تواصل معه تواصلاً جدلياً، فسخرية الفرزدق من جرير ممثلة فى قوله: "بأى رشاءٍ يا جرير ." يقابلها": مددنا رشاء لايمد لريبةٍ"، مثالاً للعزة والشرف عند جرير.

وسخرية الفرزدق فى قوله: "مالك بيت الزبرقان ."، يقابلها عند جرير "تعالــوا نحاكمكــم...: واستهزاء الفرزدق بجرير فى قوله "ولكن بدا للذل رأسك قاعداً" يقابله عند جرير قوله:

فإن قُريش الحقّ لن تَتْبَعَ الهَوى ولن يَقْبلوا فى الله لومَةَ لائِــمِ

فأصبح الجدل والتوتر جزءاً لايتجزأ من تكوين النصين. وهذا التوتر يقوم بدور فعَال فى صياغة ملامح النصين، وارتباطهما ببعضهما ببعض وتواصلهما معاً عن طريق العلاقة التنافسية التى يعقدها أحد النصين مع الآخر أو مع النصوص الأخرى.

إن من خصائص التكرار الجوهرية، التواصل، ولكن التواصل ـ هاهنا ـ قائم على القلق الخصب، الذى يسهم بشكل كبير فى تنامى الأفكار داخل النصوص الشعرية، ويشير إلى نمط خاص من الوعى بالآخر/ النقيض، وكيفية التواصل معه جدلياً بنسق فاعل منظم ومطرد فى بنية فكر الآخر أو فى بنية نصه أو فى كليهما معاً، بحيث ينقل ريادة الآخر وسموه ـ فى نصه ـ إلى الذات القلقة المترقبة. ولهذه النقلة الجذرية عمق فى الفكر الذى يحمله النص الأخير، ويشير إلى ذلك ماينطوى عليه من إحساس بالفخر والتعالى، فيبدو الفخر ـ فى النقائض ـ تجلياً آخر من تجليات العلاقة بين شعراء النقائض يوازى فى موقعه ودوره الهجاء، حيث يتحول الفخر إلى آلية من آليات الدفاع[٢٢]، التى يلجأ إليها شاعر النقائض ـ فى حالة ضعفه ـ لمواجهة الآخر.

يقول جرير: [٢٣]

فَغُضّ الطَّرْفَ إنّكَ من نُمــير فلا كَعْباً بَلَغْتَ ولا كِلابا
أتَعْدِلُ دِمْنةً خَبُثَتْ وقلَّــتْ إلى فَرْعَيْن قد كثُرا وطابا

فيجيبه الفرزدق بقوله: [٢٤]

ولم تَرثِ الفوارسَ مِن نُمَير ولا كَعْـبــاً وَرِثْتَ ولا كِلابا
ولكِنْ قدْ وَرِثْتَ بنى كُلَيبٍ حظائِرَهَا الخَبيثَةَ والزرابا

إن نص الفرزدق الأخير، يجدد ذاته من خلال جدله مع نص جرير، ورغبته فى التواصل من ناحية والتجاوز من ناحية أخرى.

والتوتر هو الذى يؤطر العلاقة بين النصين، ويسعى كل نص ـ على الرغم ـ من التناقض بينهما ـ إلى تحقيق نوع من التعايش مع النص الآخر، ولهذا يظل النص بمفرده مبُهماً، غامضاً، إلى أن يأتى النص الأخير ليزيل إبهامه ويحل رموزه وشفراته.

فالتواصل قائم بين النصين، سواء أكان على مستوى تكرار الألفاظ، أم تكرار المعانى، فتكرار الألفاظ ممثل فى "غير"، "كعباً"، "كلاباً". أما تكرار المعانى فممثل فى "معانى السخرية

والاستهزاء" التى تضمنتها عبارات جرير: "فغض الطرف إنك من نمير"، "فلا كعباً بلغت ولا كلاباً".

فيلجأ الفرزدق إلى تكرار معانى السخرية نفسها، ممثلة فى عبارات: "ولم ترث الفوارس من نمير"، "ولا كعباً ورثت ولا كلاباً" ثم أضاف إليها سخريته من أهل جرير وعشيرته بقوله:

ولكن وَرِثْتَ بنى كُلَيـــبٍ حظائِرَهَا الخبيثةَ والزرابـا

ولهذا النص خصوصية مميزة، فهو يعكس ـ بمصداقية ـ العلاقة التنافسية بين نصوص النقائض؛ فنص جرير (وهو رد على نص سابق للراعى النميرى) قد أثار شاعرية الفرزدق، على الرغم من أن هذا النص لم يكن موجهاً إلى الفرزدق غير أن نص الفرزدق اعتمد اعتماداً مباشراً على نص جرير، وهذا يعكس خصوصية نصوص النقائض المتعاقبة وثراءها، فى اعتمادها بعضها على بعض، وتولدها من ذواتها، وقيامها على التوتر الذى يلعب دوراً بارزاً فى تواصلها، وارتباطها بعضها ببعض، عن طريق العلاقة التنافسية بينها.

جـ ـ التناقض:

والتناقض ـ عن طريق التكرار ـ فى نصوص النقائض، هو تكوين رد فعل مضاد من قبل النص الثانى يتجلى فى عناية مفرطة واستيعاب، وإعادة تأسيس وإعادة إنتاج لغة النص الأول، لأن البنية اللفظية فى نصوص النقائض، هى بنية انفعالية تعتمد على الإثارة، وعلى الارتداد إلى غيرها من النصوص الواقعة فى مجالها التناصى.

وإدراك هذه التناقضات والمفارقات فى شعر النقائض، يتم عن طريق معرفة تأويلات الكلمات المكررة، ومدى انفتاحها واستيعابها لاحتمالات تعدد المعنى فى النص.

يقول الأخطل[٢٥]:

مازال فينا رباطُ الخَيْلِ مُعلمــةً وفى تَميـم رباطُ الذُّلِّ والعـارِ

النازِلينَ بدارِ الذُّلِّ إن نَزَلُــوا وتَسْتبيحُ كُلَيْبُ مَحْرَمَ الجارِ

فيجيبه جرير بقوله[٢٦]:

قوْمى تَميمٌ هُمُ القَوْمُ الذّين هُمُ يَنْقُونَ تَغْلِبَ عن بُحْبُوحَةَ الدَّارِ

النّازلون الحِمىَ لم يُرْعَ قَبْلهُمْ والمانِعُــــونَ بلا حِلْفٍ ولا جارِ

فكلمة "النازلون" تحمل معنى متناقضاً فى النصين، فهى تحمل معنى الذّل لأهل جرير وعشيرته فى نص الأخطل، بينما تحمل معانى الشهامة والنبل لأهل جرير وعشيرته فى نص جرير.

وكلمة "جار" جاءت لتأويل معنى الذل لأهل جرير وعشيرته، بإغارتهم على جيرانهم وهتك حرماتهم، وقد لعب وعى الأخطل بتعاليم الدين الإسلامى دوراً كبيراً فى ذكر لفظ "الجار" وماتضمنه من معان ـ فى أبياته ـ تتناقض وتعاليم الدين الإسلامى. وهنا نستطيع القول بأن لفظ "الجار" أصبح ذا بنية انفعالية أثارت جريرًا، فأتى جرير بلفظ "الجار" ـ أيضا ـ ولكن بتأويل يناقض معناه فى بيت الأخطل، فهو فى بيت جرير يشير إلى معانى الفروسية والشجاعة والنجدة ممثلة فى حماية الجيران والدفاع عنهم بدون عهود أو مواثيق.

فكلمة "النازلون"، وكلمة "الجار" أوّلت بتكرارها فى النصين بمعان متناقضة، كما أن النص الثانى/ جرير، استطاع استيعاب النص الأول/ الأخطل وأعاد تأسيسه بتأويل جديد فقول الأخطل "وفى تميم رباط الذل والعار ." يستوعبه قول جرير ويعيد تأويله بقوله:ـ

قوْمى تَميمٌ هُمُ القَوْمُ الذّين هُمُ   يَنْفُونَ تَغْلِبَ عن بَحْبُوحَةَ الدَّارِ

وقول الأخطل: "النازلين بدار الذل إن نزلوا..." يستوعبه جرير ويعيد تأويله بقوله: "النازلون الحمى لم يرع قبلهم..."، وقول الأخطل: " وتستبيح كليب محرم الجار............." يستوعبه قول جرير: "المانعون بلا حلف ولا جار..........".

وعلى هذا، فالقراءتان ـ على الرغم من التناقض الواضح بينهما ـ تنهضان على فكرة أساسية مشتركة، وتؤول هذه الفكرة إلى التجاوز والحضور، ففى كل قراءة معنى جوهرى تقصده ذات متعالية، واعيةٍ بذاتها "وبالآخر" حيث تستحضر المعنى "الآخر" لتعريفه، وفى هذه الأثناء تتجاهل ـ عن عمد ـ الممارسات القهرية التى يمارسها معنى "الآخر" على "الذات"، ثم تلبسه اللفظ المناسب، ليمارس دوره بما هو معنى ضدى خفى، يشير إلى ممارسات قهرية مغايرة على الآخر.

وعلى الرغم من هذا التناقض، نجد أن القراءتين تتفقان فى المعنى، لأنهما وجهان لعملة واحدة؛ لأن "الأنا" لاتنظر إلى خطاب "الآخر" بوصفه أحادى المعنى، بل تنظر إليه بوصفه حيزا كلاميا متسع الآفاق ومتعددِ المعانى، لذا فإن "الآخر" يعيش فى "الأنا"، وتسعى "الأنا" إلى أن تعيش فى "الآخر" وتتسلل إليه بما هو خطاب أيديولوجى يسعى إلى الحضور الدائم فى "الآخر"، وجذب انتباهه عن طريق سياقات مغايرة، وتأويلات متعددة.

يقول الفرزدق(٢٧):

يا بن المَراغَةِ أَيْنَ خَالُكَ إنّنــــى   خالى حُبَيْشٌ ذو الفَعال الأَفْضَلُ
خالى الذى غَصَبَ المُلوكَ نُفوسَهُمْ   وإليه كان حِباءُ جَفْنَةَ يُنْقَــــلُ

فيجيبه جرير بقوله (٢٨):

كان الفرزدقُ إذْ يعـوذُ بخالِهِ   مِثْلَ الذَّليل يَعُوذُ تَحْتَ القِرْمَلِ
وافْخَرْ بضَبَّةَ إن أمَّــكَ مِنْهُمْ   ليــس ابن ضَبَّةَ بالمُعــمّ المُخْولِ

فكلمة "خال" تحمل معنى متناقضا فى النصين، فتكرارها ثلاث مرات فى أبيات الفرزدق، يشير إلى التأكيد على تفاخر الفرزدق بأقاربه "أين خالك؟!" ثم يعقبها مباشرة قوله "خالى حبيش ذو الفعال الأفضل"، "خالى الذى غصب الملوك نفوسهم" من ناحية، وتشير إلى معانى انحطاط أصل جرير والسخرية منه، من ناحية أخرى. بينما تحمل كلمة "خال" فى نص جرير معانى الذل والسخرية من الفرزدق وعشيرته.

وهنا نستطيع القول بأنه بقدر ما تمتلك نصوص النقائض من ألفاظ لها معان ذات شفرات خاصة، فإن هذه المعانى لن نستطيع الكشف عن دلالتها كشفا موضوعيا إلا عن طريق "النص الآخر" الذى يقع فى مجالها التناصى وتحاوره، حيث تتكرر الألفاظ مرة أخرى حاملة معان ضدية تسير فى اتجاه عكسى للمعنى الأول.

ونستطيع تفسير هذه التناقضات، ومعرفة دلالتها، عن طريق تأويل هذه الألفاظ المتكررة، ويبدو أن شعراء النقائض، قد درجوا فى بناء قصائدهم على هذا النحو، وأنهم نجحوا فى أن يؤلفوا قصائد متنوعة الرموز والدلالات، تتواصل فيما بينها. عن طريق الجدل المستمر، والحوار الدائم، على الرغم مما يبدو بينها من تناقض ظاهرى.

ويقول جرير[٢٩]:

لَقَدْ وَلَدَتْ أُمُّ الفَرَزْدَق فاجراً ... وجاءَتْ بوَزْوازٍ قَصِيرِ القَوائِمِ
ومـا كان جارٌ للفرزدق مُسْلِمٌ ... ليأمن قِردا ليلَهُ غيرَ نائِـــمِ
يــوصّل حَبْليه إذا جَنَّ ليلُهُ ... ليرقى إلى جاراتِهِ بالسلالِـمِ

فيجيبه الفرزدق بقوله[٣٠]:

فإنَّكَ كَلْبٌ من كَلْيبٍ لِكلبةٍ ... غَذَتْكَ كُلَيْبٌ فى خَبيثِ المَطَاعِمِ
وليس كُليبىٌ إذا جَـنَّ ليلُهُ ... إذا لم يَجِدْ ريحَ الأتانِ بنائِـمِ

لقد عبر الشاعر عن أن نزعتهما التناقضية الناجمة عن رغبة جامحة فى التفوق وإبراز المهارات خلال الأبيات السابقة، التى تحمل معانى متناقضة ونشعر ونحن نقرأ هذه الأبيات، أننا أمام صراع حقيقى، تحجبه أزمة عميقة داخل نفس كل شاعر، فما الدافع وراء تشبيه جرير للفرزدق بالقرد؟ وما الدافع وراء تشبيه الفرزدق لجرير بالكلب؟ غير أننا ـ فى الحقيقة ـ نجد كل شاعر يقوم بسلوك يناقض الشاعر الآخر، فجرير يرمى الفرزدق ـ فى نصه ـ بالزنا والفجور، على الرغم من أنه مسلم، والفرزدق يرمي جريرا بالخبث، وذلك ممثل فى تكرار عبارة "إذا جن ليله" فالفرزدق "إذا جن ليله" فهو أزنى من القرد، ويرقى إلى جاراته بالسلالم لقصر قامته، وجرير "إذا جن ليله"، لم ينم إلا إذا شم ريح الأتان الخبيثة، فهو يجد فيها متعة دائمة. وكل ما تستهدفه هذه الأبيات هو تحويل الوجود اللأخلاقى إلى واقع مناقض بالنسبة للأنا، ورفضها ـ من ثم ـ لهذه السلوكيات.

وهكذا تتطور العلاقة بين الشاعرين من خلال التصور الضدى "للآخر"، وهى علاقة انفعالية تتولد من استجابات ضدية زاخرة بالمفارقات، وتبلغ المفارقات أقصى درجاتها حين يربط جرير بين القرد والفجور والفرزدق، وحين يربط الفرزدق بين الكلب والخبث وسلب الإرادة، حيث يؤدى ربط هذه الحيوانات ـ وما ترمز إليه ـ بالإنسان إلى تدمير صورته، والسماح لهذه الصور بالتسلل فى سياق يفترض أنه سياق إنسانى، وهنالك تتحول كل قصيدة من القصيدتين إلى فعل ضدى لتحقيق الذات، حيث تقف نقيضة الشاعر فى مواجهة الانهزامية التى تسعى إليها القصيدة الأولى. ويتم هذا عن طريق تشكيل حركة ضدية تعيد بناء قصيدة سابقة وتعيد صياغتها، عن طريق سلسلة متتالية من الانزياحات والتصورات الرمزية التى تمتلىء بالحركة والتفاعل.

وهكذا يتداخل بناء نص النقيضة أفقيا ورأسيا فى بناء النص الآخر، عبر محاورة فاعلة متحولة من أجل إنتاج نص جديد.

ومن ثم فإن الحاضر/ الآن، لايحمل حقيقة أيديولوجية فى ذاته، بقدر ما يحملها فى تجاوزه لأفكار سابقة/ غائبة.

وأخيرا فإن مفارقة الجمع بين الحاضر والغائب لاتخضع بالضرورة للمنطق الشعرى الشائع، لأن الحاضر ـ هاهنا ـ يشكل ذاته بتصورات ضدية للآخر، ومن ثم يعد الحاضر دائما فى نصوص النقائض نقيضا للغائب.

التكرار اللفظى:

ويتمثل هذا النوع، فى لجوء الشاعر إلى تكرار مفردة بعينها عدة مرات داخل النص الشعرى، على نحو منتظم وثابت، وهذا النوع قليل الشيوع فى شعر النقائض إذا ما قارناه بالنوع السابق. ويلجأ شعراء النقائض إلى هذا النوع من التكرار لسببين رئيسيين:

السبب الأول: التأكيد على حقيقتين رئيسيتين، الأولى، تتعلق بتأكيد القوة والفخر، وتتطلب دائماً استخدام ضمائر الملكية "أنا/ نحن" أو نون العظمة فى بعض الأحيان، ويتمحور

الحوار فى هذه الحالة حول الأنا وإظهار استطالتها وتضخمها. والثانية، تتعلق بتأكيد السخرية والاستهزاء، ويتمحور الحوار فيها حول "الآخر" لهدمه والنيل منه على نحو من الأنحاء.

السبب الثانى : إحداث نوع من التجانس بين العبارات من حيث الوزن الصوتى والصرفى معاً، لإحداث إيقاع معين ينفعل معه القارىء/ الشاعر الآخر على المستوى المعرفى، على نحو يستوجب إجابة على مايدعو إليه الخطاب السابق.

وبالنسبة للسبب الأول، فقد يلجأ الشاعر لتكرار كلمة بعينها فى بداية كل بيت، وهنا تتحول الكلمة إلى بداية صوتية جديدة.

يقول جرير :[٣١]

يا ضَبَّ قد فَرِغَتْ يمينى فاعْلمـوا ... طُلُقاً وما شَغَـلَ القُيونُ شِمـالى
يا ضَبَّ عَلَـىَّ أن تُصيبَ مواسِمِى ... كوزاً على حَنَق ورَهْـطَ بـلال
يا ضَبَّ إنـى قد طَبَخْتُ مجاشِعاً ... طبخًا يُزيلُ مجَامِعَ الأوصـالَ
يا ضَـبَّ لـولا حَيْنُكُمْ ماكُنْتُم ... غَرضاً لنَبلى حين جَدَّ نِضالىَ
يا ضَـبَّ إنَّـكُمْ البـكارُ وإننى ... مُتَخَمِّطُ قطِمٌ يُخـافُ صِيالـى
يا ضَبَّ غِيرِكُمْ الصَّمـيم وأنتـمُ ... تَبَعٌ إذا عُـدَّ الصَّمـيمُ مـوالى
يا ضَبَّ إنكُمْ لِسَعْـدٍ حِشْـوةٌ ... مثْلُ البكـار ضَمَمْتَهَا الأغْفـال
يا ضَبَّ إن هـوى القُيون أضَلَّكُمْ ... كضـلال شِيَعـةِ أَعْورَ الدَّجَّـالَ

من الملاحظ أن جريرا، عمد إلى تكرار لفظ "يا ضب" ثمانى مرات متتالية فى الأبيات السابقة، وهذا يؤدى إلى خلق نوع من التوازن والانسجام فى صدر الأبيات، من ناحية، ويؤدى أيضا إلى لفت نظر القارىء إلى المدلول عن طريق الإيقاع الصوتى الذى يحدثه تكرار الكلمة، من نغمة تفيد التهكم والسخرية من ناحية أخرى.

وأهم مايوقفنا عليه التأمل فى استخدام جرير لهذا الاسم "ضب"، هو تواتر صياغته له طبقاً لهذه الآلية فى التأكيد عليه، وهذا التكرار، لايكتسب - بالضرورة - منـزلة المصطلح المعجمى، بل يحوم حول دلالات خاصة - تفهم فى إطار الصراع الهجائى الساخر بين جرير والفرزدق - هى فى أكثر وجوهها أقرب إلى المعنى الدلالى الذى لايفهم إلا فى سياقه الخاص به.

وهذه الطريقة تجمع بين أطراف التجنيس الصوتى بالتكرار الذى ينطوى على السخرية والوعيد، وفق هندسة صوتية خاصة، تساعد الإيقاع الكلى على توظيف التجنيس من ناحية، وتوظيف الكلمة بتكرارها وتأكيدها فى كل سياق تأتى إليه من ناحية أخرى.

ولو تتبعنا الأبيات، لوجدنا التكرار يسير وفق آلية واحدة، حيث تقوم أداة النداء "يا" بدور مهم فى إعطاء هندسة القصيدة الإيقاعية شكلاً مميزاً، تتوافق وموقف السخرية الذى يهدف إليه جرير، وذلك بتأكيده على ذكر لفظ "ضب" دون أن يغير منها بعد أداة النداء، وتشترك أداة النداء "يا" ولفظ "ضب" فى تفجير حس السخرية والاستهزاء فى القصيدة وفاعليته التدميرية، وتوجيه سهام السخرية للآخر، ووصفه بالعجز المطلق والضلال "كضلال شيعة أعور الدّجال" و"أنتم تبع". وفى المقابل، ترصد القصيدة الفعل البطولى للشاعر "الأنا "ما كنتم غرضاً لنبلى حين جدّ نضالى" "وأننى متخمط قطم يخاف صيالى" بلغة قوية، تكون الغلبة فى مفرداتها للأصوات الفخمة فى سياقها، وهكذا يستمر النص، وكذلك يعلى دائماً من شأن "الأنا" حيث تظل دائما نموذجاً للقوة ومصدراً للحماية.

وبهذه الآلية يتشكل النص، حيث تتنامى الأفكار من خلال ترابط معانيها عن طريق التكرار الذى تؤدى فيه المفردة اللغوية دلالتها داخل كل بيت، ثم تؤول هذه المفردات داخل النص بأسره لتتحول إلى علامة جديدة لتصبح مدلولاً ودالاً فى الوقت نفسه.

يعد هذا التكرار تكراراً هدمياً - من الناحية السيكولوجية - فهو آلية من آليات الدفاع، التى يتجاوز بها الشاعر محنته العصابية التى وضعه فيها الشاعر الآخر، لأنه فى مثل حالات الهدم هذه يبدأ الشاعر - عادة - فى اتخاذ خطوات إجرائية جديدة تجاه الآخر، لعلها ممثلة فى مناداته "بالضب"، ذلك الحيوان الذى ينتمى إلى جنس الزواحف الذى يسكن فى الصحارى وهو غليظ الجسم وخشن، وكما يرمز إليه معنى اللفظ من المراوغة والخداع. وهنا يعمد الشاعر إلى إحداث تحول جذرى لدلالة النص من خلال إصراره على تكرار لفظ "ضب"، حيث يؤكد وضع "الآخر" فى منطقة إنسانية مظلمة تحجب رؤيته من ناحية، وتحذر الآخرين من الاقتراب منه من ناحية أخرى - ومن ثم تحاول "الأنا"/ الشاعر الراهن، عزل الآخر والعمل على تقوقعه فى هذه الدائرة المظلمة؛ فيسعى الآخر بفلسفة "التعويض" إلى فك القيود والأغلال، والخروج من الأسر بآليات دفاع مغايرة. وهكذا تتبدّل الأوضاع وتتقلب فى شعر النقائض، وكما يذهب بعض المعاصرين إلى أن "غاية آليات الدفاع هى تجنب الأخطار، ولا أحد يستطيع أن ينكر أنها آليات ناجحة، إذ من المشكوك فيه أن لاتستطيع الأنا التخلى عنها عبر تطورها، ولكن من المؤكد أيضاً أن هذه الآليات يمكن أن تصبح هى نفسها مصدر خطر، فليس أمراً نادراً أن تدفع الأنا ثمناً باهظاً لقاء الخدمات التى تقدمها له هذه الآليات"[٣٢].

وقد يكون التكرار عنصراً يستدعى مزيداً من الدلالات وذلك مثلما نجد فى قول جرير[٣٣]:

ونَحْنُ اغتَصَبنا الحضْرَمىَّ بن عامر	ومَروانُ من أنفالنا فى المقاسِـــمِ
ونَحْنُ تداركْنَا بُحَيراً ورَهْطَـــهُ	ونحن مَنَعْنا السَّبْىَ يوم الأراقِـمِ
ونَحْنُ صَدعْنا هامة ابن خُويْلـــدِ	عَلَى حَيْثُ تَسْتَسْقيه أمُّ الجواثِمِ
ونَحْـنُ تداركْنَا المجَّبة بَعْدمـــا	تجاهَدَ جَرْىُ المُبْقيَاتِ الصَّـلادِمِ
ونَحْنَ ضَرَبنا هامَة ابن مُحـــرَق	كذلكِ نَعْصَى بالسّيوف الصّـوارِمِ
ونَحْـنَ ضَرَبنا جار بَيْبَةَ فانتـهـى	إلى خَسْفِ مَحكوم له الضَّيْمُ راغِمِ

فالفارق الجوهرى بين التكرار فى هذه الأبيات، والأبيات السابقة، هو أن الإيقاع الصوتى الذى يحدثه تكرار الضمير "نحن" يفيد نغمة الفخر وإيقاظ الحس الفخرى وتأكيده فقد غدا هذا الضمير - عند جرير - منطلقًا لإيحاءات دلالية منفردة، وأصبح هذا الضمير قادرًا على الوفاء بما ترنو إليه ذات جرير من استطالة، ويقودنا أيضاً إلى تبين ازدواج دلالى يرغب فيه جرير نفسه يهدف إلى إزاحة نص الفرزدق السابق، وإحلال نص جرير الراهن محله.

وهذا يقودنا إلى القول بأن لغة النقائض تسلك دروباً متميزة، تنطلق فيها غزارة مدلولاتها اللفظية، وثراء طاقتها التوليدية، لتؤطر لنفسها قالباً خاصاً ينضاف إلى القوالب والظواهر الأخرى المساعدة على تجاوز النص "التراثى" الآخر، وإدراك مرتبة النضج والوعى الأدبيين، وهذا ما ساعد خطاب النقائض على تجاوز مرحلة التقليد إلى مرحلة الإبداع والخصوصية متعددة الأطراف. ويذهب بعض المعاصرين إلى أن "للمصطلحات تأثيرات، نادراً مايقدر الناس أبعادها أو يولونها ما تستحقه من اهتمام، وتتصل تلك التأثيرات بالجوانب الفكرية العامة، لأن المصطلح هو صورة مكثفة للعلاقة العضوية القائمة بين العقل واللغة، وتتصل أيضاً بالظواهر المعرفية، لأن المصطلحات فى كل علم من العلوم هى بمثابة النواة المركزية التى يمتد بها مجال الإشعاع المعرفى ويترسخ بها الاستقطاب الفكرى"[٣٤].

فجرير يتيح لنا فرصة للتعرف على وسائل جديدة للتكرار، ودورة فى التجنيس والهندسة الصوتية؛ حيث يقوم التكرار بوظائف دلالية وأسلوبية عميقة، فبالإضافة إلى قيام التكرار بتفجير الطاقة الصوتية فى النص، نجده يستدعى مزيداً من الدلالات والتوكيدات، فجرير يؤكد بتكراره

الضمير "نحن" على الحس الفخرى الذى ينطوى على دلالات متعددة، وأبرزها إظهار "الأنا" أو الـ"نحن" وإضعاف "الآخر" أمام هذه القوة التى تتضمنها الأبيات من معان.

وقد لجأ إلى ذلك الفرزدق ـ أيضاً ـ ولكن بأسلوب أكثر خصوصية، فيقول متفاخراً بنفسه وهاجياً جرير(٣٥):

منّا الـــذى اخِتـيرَ الرِّجَالَ سماحةً	وخــيراً إذا هَبّ الرّياحُ الزَّعــازِعُ
ومنـــا الـــذى أعْطـىَ الرَّسولُ عطيَّةً	أُســارَى تميم والعُيونُ دَوامِـــعُ
ومنا الـذى يُعْطى المائينَ ويشترى الـ	غَــوالى ويَعْلوُ فضلُهُ من يدافِــعُ
ومنـــا خَطيبٌ لايُعـابُ وحـــامـلٌ	أغــر إذا التّفتَ عليه المجامِــعُ
ومنا الـــذى أحيى الوئيدَ وغالــبٌ	وعمـــروٌ ومنا حاجبُ والأقـــارِعُ
ومنا غَـــداةَ الرَّوْع فتيـانُ غـــارَةٍ	إذا متَعتْ تَحْـتَ الزّجاج الأشاجِعُ
ومنا الذى قاد الجِيادَ على الـــوجـا	لِنجــرانَ حتّى صَبَّحَتْها النَزَائِعُ

التكرار فى الأبيات السابقة، يعمل على شحن المتلقى، بتوليد الدلالات والصور فى كل بيت، يضاف إلى ذلك نغمة الحس الفخرى الذى يؤكده الفرزدق من خلال تعمده تكرار لفظ "منا" فى صدر كل بيت، والمتأمل فى البنية الصوتية، يدرك أن الكلمة تتألف من حرف "الميم" وحرف "النون"، وهما من الأصوات الأنفية التى تشير إلى العظمة والكبرياء ثم اتبعهما بألف المد، التى تشير إلى الاستطالة.

لهذا نجد أن بداية كل بيت تكتسب صلابة داخلية وخارجية معا، وقصد الشاعر إلى تكرار كلمة "منا" يشير إلى فاعلية البنية الصوتية لها، وفاعلية دلالتها لدى الشاعر والمتلقى معا، لأنها تكتسب دلالتها التصاعدية من تفاعلها مع سياق البيت الكلى، لأن لهذه المفردة "منا" على وجه التحديد فاعلية بنيوية فى تأطير المعنى الكلى للأبيات. وهى بهذا التكرار تكتسب تأكيدا خاصا، إذا ما وضعنا فى الحسبان أن النبر فيها ينصب على حرف "النون" وهو مايشير إلى العظمة والفخر، وهذا يخلق معادلا موضوعيا لانفعالات "الأنا" واستطالتها وتضخمها، ويخلق الموقف الإنسانى الذى يتخذ من القوة والعزة مصدراً من مصادر تعامله مع الآخر وهنا يصبح الفعل القصدى هو الخيار الأوحد لمواجهة الشاعر الآخر لذا يبدو الشاعر ولعاً بذاته ليعمق هذه القوة فى وعى الآخر، فيعمد إلى تكرار لفظ "منا" فى حركة أفقية ورأسية متنامية، تبدأ متطورة وتنتهى من حيث تبدأ الأخرى أكثر قوة وعطاءً، وهى حركة متكررة مبالغ فيها فى بعض الأحيان، ليصبح التكرار ـ هاهنا ـ تجسيداً لفاعلية الذات وتعاليها وخروجها من حيز الفرد الضيق إلى حيز الجماعة الأوسع، أو من حيز ضمير المتكلم "أنا" المفرد إلى "نون العظمة" الجماعية.

وهكذا يتنامى الثراء الدلالى للتكرار فى ضوء العلاقة بين "الأنا" "والآخر" حيث يسعى شعراء النقائض دائماً إلى خلق نوع من الصراع المتنامى، ذلك الصراع الذى تتطور فيه "الأنا" على أفق "الآخر" عبر نسق لغوى يكشف ـ فى تأويله ـ عن دور "الآخر" فى إعادة صياغة "الأنا" لنفسها بما هى فاعل أساسى فى تشكيل هويتها.

التكرار والهندسة الصوتية:

إن تجانس العبارات من حيث الوزن الصوتى والصرفى، يلعب دوراً مهماً فى عودة الوفاق بين المتلقى والشاعر وتواصلهما معاً، وذلك يتحقق حينما يتميز الشاعر بقدرات عالية فى صياغة ألفاظه وعباراته، وإحداث نوع من التناغم بين الألفاظ داخل الجملة، ويرى الجرجانى": أنك لاتستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً، أتراك استضعفت تجنيس أبى تمام فى قوله:

ذَهَبَتْ بمذهبه السماحة فالتوت	فيه الظنون أمذهب أم مذهب

واستحسنت تجنيس القائل : **حتى نجا من خوفه وما نجا.** لأمر يرجع إلى اللفظ، أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت عن الأول وقويت فى الثانى؟ ورأيت لم يزدك بمذهب ومذهب على أن أسمعك حروفاً مكررة، تروم لها فائدة فلا نجدها إلا مجهولة منكرة، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها"[٣٦].

وقد أدرك شاعر النقائض أن اعتماده على الهندسة الصوتية فى قصائده، يعد مدخلا مهما لجذب انتباه المتلقى، حيث تعتمد الهندسة الصوتية على إحلال حرف صامت محل حرف آخر أو تكرار آخرين صامتين فى البيت عدة مرات متتالية فى القصيدة، أو يتعمد الشاعر تبديل مواضع الحروف فى قافية البيت ليفيد من استثمار إمكانات الجذر الصوتى. ويجب الانتباه إلى الفرق بين السجع والهندسة الصوتية، حتى لايحدث التباس بين المفهومين - هاهنا - فالسجع يعمد الشاعر فيه إلى تكرار حرف واحد فى نهاية بعض الكلمات، أما الهندسة الصوتية فتعنى تكرار أكثر من حرف فى قافية البيت، أى تكرار مقاطع معينة داخل القافية.

يقول جرير[٣٧]:

أَلَــذُّ وأشْفَــى للفؤادِ من الجـــوَى	**وأغْيظَ للواشِينَ مـنْه ذوى المَـــحْلِ**
وهــاجدِ مِوْماةٍ بَعَثْتُ إلـى السُّرَى	**وللنَّوْمُ أَحْلَى عِنْدَه من جَنَى النَّحْلَ**
يكـونُ نُزولُ الرَّكْبِ فيهــا كَلاولا	**غِشاشا ولا يَدْنونَ رَحْلا إلى رحْــلِ**

نجد جريراً - هاهنا - يحافظ على التوازن الصوتى الذى يحافظ على تشابه حروف اللفظ فى الكلمة الأخيرة من كل بيت، واقتراب صوتياته من الآخر "محل"، "نحل" ، "رحل". وهو هنا يحافظ على معظم الجذر الصوتى حيث يظل واحداً فى نهاية الأبيات الثلاثة مع تغيير حرف واحد فقط، هو على الترتيب "الميم"، "النون"، "الراء".

ويقول جرير أيضا [٣٨] :

أبا المَوْتِ خَشَّتْنى قُيون مُجاشعٍ	**ومازِلْتُ مجنًّيا عليه وجانِيا**
تراغيتُمْ يَومَ الزُّبَيْر كأنَـــكُــمْ	**ضِباعٌ بذى قار تُمَنَّى الأمانِيا**
وآب ابنُ ذيال بأسلَابِ جاركُمْ	**فسُمِّيتُمُ بَعْدَ الزُّبير الزَّوَانِيا**

فبالإضافة إلى قصد جرير المحافظة على التوازن الصوتى، عن طريق تشابه الألفاظ وبالتالى اقتراب صوتياته من الآخر، نجده يلجأ إلى الحيل والألعاب الصوتية، فيستبدل "الميم" فى "أمانيا" بدلا من "الجيم" فى "جانيا"، والزاى والواو" فى "زوانيا". وهذه الطريقة مهمة جدا فى حالة إلقاء الشعر شفاهة، لأنها تلفت انتباه السامع. وبالإضافة إلى ذلك، نجد الشاعر فى الأبيات الثلاثة السابقة يلجأ إلى تجنيس الصيغة، ويعتمد فى ذلك على تكرار ثنائيات من الكلمات تتوافق فى الحروف وتختلف فى المعنى "مجنيا/ جانيا" فى البيت الأول، وأحيانا أخرى تتوافق فى الحروف والمعانى معا "تمنى/ الأمانيا" فى البيت الثانى.

وهذه الصيغ بالإضافة إلى أنها تعمل على جذب انتباه المتلقى وإعطائه فرصة للتذوق والقياس الصوتى والفكرى، تثير انتباه الشاعر الآخر، لذا يمكن القول بأن الهندسة الصوتية فى قصائد النقائض، لعبت دورا مهما فى إبراز تفوق شاعر على نظيره الآخر.

وقد يعمد الشاعر - أحياناً - إلى تبدل مواضع الحروف، ليفيد بإمكانات الجذر الصوتى وذلك كما فى قول جرير[٣٩]:

وأعطَيْتُ عَمراً مِـــنْ أمامَةَ حُكْمِـــــة ... ولِلمُشْترى مِنْهُ أُمامَةَ أرْبَــحُ
صحا القَلْبُ عن سَلْمَى وقد برحتْ به ... وما كان يلقى مِنْ تُماضرَ أبْرَحُ

فجرير يستخدم التوازى الصوتى بين "أربح - أبرح"، فالحروف فى الكلمتين واحدة، ولكن جريراً عمد إلى تبديل موضع "الباء" مكان "الراء"، "والراء مكان "الباء" لإقامة تواز صوتى فى نهاية البيتين، وتقريب صوتياته من صوتيات الآخر، وذلك لكى يحدث إيقاعاً صوتياً معيناً تتفاعل معه أذن المتلقى وتجذب اهتمامه.

وقد يعمد الشاعر إلى تغيير حرفين من الكلمة ليفيد - أيضاً - بإمكانات الجذر الصوتى، وذلك كما فى قول الفرزدق[٤٠] :

فحَرّكَ أعْلى حَبْله بُحشاشَةٍ ... ومن فَوْقِهِ خضراءُ طام بُحورُهـا
فما جاء حتى مَجّ والماءُ دونَهُ ... منَ النَّفس ألواناً عبيطًا نَحِيرُها

فالفرزدق يستخدم التوازى الصوتى بين "بحورها/نحيرها" فوضع "النون" فى "نحيرها" مكان "الباء" فى "بحورها" و"الواو" فى "بحورها" مكان "الباء" فى "نحيرها" وذلك لكى يحافظ على الجذر الصوتى بين الكلمتين.

*وقد يرسم الشاعر هندسة صوتية خاصة، ليضفى على نصه نوعا من الخصوصية، كأن يأتى بكلمة فى نهاية البيت، ثم يأتى بمقطعين من الكلمة نفسها فى نهاية البيت التالى، وذلك كما فى قول الفرزدق[٤١]:

وراحت تَشُلُّ الشَّوْل والفَحْلُ خَلْفَها ... زفيفاً إلى نيرانها زَمْهريرُها
شآميَّـــةٌ تَغْشَـــى الَخفائِرُ نارَهـــا ... وَنَبْحُ كِلاب الحـــىِّ هريرُها

فأتى الفرزدق بكلمة "زمهريرها" فى نهاية البيت الأول، ثم كلمة "هريرها" فى نهاية البيت التالى، وهو بذلك يؤسس لمنظومة صوتية، تعتمد على هندسة صوتية تتسم بالخصوصية، وتعطى شكلا خاصا للنص وكلما تكررت هذه المقاطع، تكونت نغمة محببة تجذب انتباه المتلقى هذا بالإضافة إلى أنها تريح الأذن عند سماعها وتؤدى دورا مهما فى تحديد المعنى داخل النص المكتوب وتأطيره.

الهوامش والإحالات :

(١) جين ب - تومبكنز، **نقد استجابة القارىء: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، ترجمة حسن ناظم - على حاكم، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، (١٩٩٩م) ص٢٦.

(٢) **شرح ديوان كعب بن زهير**، صنعة السكرى، دار الكتب المصرية بالقاهرة (١٩٥٠ م) ص١٥.

(٣) عبد الله بن المقفع، **الأدب الكبير والأدب الصغير ورسالة الصحابة**، شرح يوسف أبو حلقة، مكتبة البيان (بيروت - لبنان) (١٩٦٤م) ص٣٤.

(٤) أبو هلال العسكرى، **كتاب الصناعتين**، تحقيق على محمد البجاوى، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة (١٩٥٢م) ص٢٠٣.

(٥) المرزبانى، **الموشح** ص ٤٧٨.

(٦) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، ومراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية (بيروت - لبنان) الطبعة الأولى (١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م) ص١٢٣.

(٧) أبو هلال العسكرى، كتاب **الصناعتين** ص٢٠٢.

(٨) راجع الفصل الخاص بـ "التأثير السحرى لظاهرة التكرار".

Boulton's M. The Anatomy of poetry-Routeldge and Kégan-Paul Ltd. London (1968) P (83-88)

(٩) محـــمد الهادى الطرابلسى، **خصائص الأسلوب فى الشوقيات**، المجلس الأعلى للثقافة بمصر. (١٩٩٦م) ص٦٢.

(١٠)السابق ، ص٦٣.

(١١)أبو عبيدة، كتاب النقائض، "**نقـــائض جرير والفرزدق**"، طبع فى مدينة ليدن المحروسة بمطبعة بريل، (١٩٠٧م) القصيدة التى تحمل رقم (٣٩) الأبيات ص١٨٨.
(١٢)السابق، القصيدة التى تحمل رقم (٤٠) الأبيات ص٢٢٤.
(١٣)السابق، القصيدة التى تحمل رقم (٤٧) الأبيات ص٢٨٤.
(١٤)هارولد بلوم، **قلق التأثر "نظرية فى الشعر"**، ترجمة/ عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية (بيروت ـ لبنان)، الطبعة الأولى (١٩٩٨.م) ص٨٩.
(١٥)أبو عبيدة، **نقائض جرير والفرزدق**، القصيدة التى تحمل رقم (٦٣) الأبيات ص(٦٠٦). ويروى البيت الأول:

فهلْ أحدٌ يابنَ الأتان بوائل   من الموتِ إن الموتَ لابدَّ قاتله (التحرير)

(١٦)السابق، القصيدة التى تحمل رقم (٦٤) الأبيات ص٦٥١.
(١٧)السابق، القصيدة التى تحمل رقم (٣٩) الأبيات ص١٨٢.
(١٨)السابق، القصيدة التى تحمل رقم (٤٠) الأبيات ص٢١٣، ٢١٤.
(١٩)هارولد بلوم، **قلق التأثر**، ص٤٥، ٤٦.
(٢٠)أبو عبيدة، **نقائض جرير والفرزدق**، القصيدة التى تحمل رقم (٦٩) الأبيات ص٧٥٢.
(٢١)السابق، القصيدة التى تحمل رقم (٧٠) الأبيات ص٧٦٣ . (١٩٩٩.م).
(٢٢)راجع، عبد الفتاح يوسف، **شعر النقائض فى العصر الأموى، دراسة فى التقاليد الفنية**، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب ـ جامعة الزقازيق بمصر. (١٩٩٩. م).
(٢٣)أبو عبيدة، **نقائض جرير والفرزدق**، القصيدة التى تحمل رقم (٥٣) الأبيات ص٤٤٦.
(٢٤)السابق، القصيدة التى تحمل رقم (٥٤) الأبيات ص٤٦٨.
(٢٥)أبو تمام، **نقائض جرير والأخطل**، عنى بها وعلق حواشيها الأب أنطون صالحانى اليسوعى، المطبعة الكاثوليكية اليسوعية (بيروت ـ لبنان) (١٩٢٢.م).
(٢٦)السابق القصيدة ص١٤٢.
(٢٧)أبو عبيدة، **نقائض جرير والفرزدق**، القصيدة التى تحمل رقم (٣٩) الأبيات ص١٩٨.
(٢٨)السابق، القصيدة التى تحمل رقم (٤٠) الأبيات ص٢٥٥.
(٢٩)السابق، القصيدة التى تحمل رقم (٥٢) الأبيات ص٣٩٥، ٣٩٦.
(٣٠)السابق، القصيدة التى تحمل رقم (٦٩) الأبيات ص٧٥٣.
(٣١)السابق، القصيدة التى تحمل رقم (٤٨) الأبيات ص٣٢٢ ـ ٣٢٣.
(٣٢)هارولد بلوم، **قلق التأثر**، ص٩٧.
(٣٣)أبو عبيدة، **نقائض جرير والفرزدق**، القصيدة التى تحمل رقم (٧٠) الأبيات ص٧٦٠ ـ ٧٦٣.
(٣٤)عبد السلام المسدى، **المصطلح النقدى**، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، للنشر والتوزيع (تونس)، (د. ت) ص١٢٦.
(٣٥)أبو عبيدة، **نقائض جرير والفرزدق**، القصيدة التى تحمل رقم (٦٦) الأبيات ص٦٩٦.
(٣٦)عبـد القاهـر الجرجانى، **أسرار البلاغة**، شرح وتعليق عبد المنعم خفاجى، مكتبة القاهرة الطبعة الثالثة، (١٣٩٩ هـ ـ ١٩٧٩م) الجزء الأول ص٩٩، ١٠٠.
(٣٧)أبو عبيدة ، **نقائض جرير والفرزدق**، القصيدة التى تحمل رقم (٣٣) الأبيات ص١٦٠.
(٣٨)السابق، القصيدة التى تحمل رقم (٣٥) الأبيات ص١٧٨ـ ١٨٠.
(٣٩)السابق، القصيدة التى تحمل رقم (٥٧) الأبيات ص٤٩٩.
(٤٠)السابق، القصيدة التى تحمل رقم (٥٩) الأبيات ص٥١٨.
(٤١)السابق، القصيدة التى تحمل رقم (٥٩) الأبيات ص٥٢١.



دراسات

سياق التلفظ وقيمته فى تحليل الخطاب تعميما والخطاب السردى تخصيصا

محمد الناصر العجيمى

يحظى موضوع السياق باهتمام واسع النطاق فى الدرس الحديث، وبوجه خاص فى الاتجاه التداولى بمختلف تفرعاته، ومهما كان نوع المدونة المعنية بدرسه . على أنه يتعين أن نشير إلى أن الاهتمام بهذا الموضوع ليس وليد الاتجاه التداولى الحديث، لكنه رافق الدرس اللغوى فى مختلف العصور، وربما عند مختلف المجتمعات، وهو ما يؤكده "شيس" عندما يقول "إن موضوع المعنى شغل المبحث الفلسفى واللسانى منذ قديم. ومن قبيل المجازفة والادعاء الباطل القول بأن النظريات المبوئة السياق المكانة الأولى من اهتمامها وليدة الدرس الحديث"[1]. ودون أن يكون حكمنا من موقع المختص فمن المبادئ المعتمدة فى الدرس اللغوى العربى على امتداد تاريخه المعروف تسليط النظر على موقع الوحدة اللغوية من الملفوظ وإبراز سياق التلفظ لتحديد وظيفتها النحوية، أو فهم مدلولها. كما يجرى مجرى البداهات والأحكام المسلم بها تقريبا أن مراعاة السياق والظروف العامة الحافة بعملية التلفظ تعد من القيم الراسخة فى المبحث البلاغى سواء تعلق الأمر بالتنظير لإنتاج الخطاب ولما يشترط توفره فيه ليحقق غايته فى الإفهام أو إقناع المتلقى والتأثير فيه، أو فى مستوى التأويل وإدراك المقاصد الخفية المحمولة فى أضعاف الخطاب والخلفيات الدلالية المندسة فى بنيته الدالة[2].

والغاية من مباشرتنا موضوع السياق التلفظى تكمن، أساسا، فى البحث فى مقوماته ومعالمه المهمة والوقوف على بعض القضايا الموصولة بطرق تشكله ووجوه تناوله فى بعض أنواع الخطاب كما رصدها دارسون محدثون مختصون. على أن كل ذلك يصب ويستقطب فى مجرى رئيسى هو الخطاب السردى . ولا يدخل فى باب اهتمامنا فى هذه الدراسة النظر فى نوع العلاقة القائمة بين الواقع والنص الأدبى انتهاء إلى استجلاء وجوه المفارقة أو التشاكل بينهما لتبرير الأخذ بما يجرى البحث فيه فى مجال تداولية اللغة لسانيا أو فلسفيا واستغلاله فى الدرس السردى، أو لإبراز ما ينبغى أن نحوط به أنفسنا عند قراءتنا الخطاب السردى من أطواق واقية لما يتميز به هذا الخطاب من خصوصيات . فلهذا الموضوع مجال آخر، فضلا عن أننا توفرنا عليه فى مواطن أخرى من دراساتنا[3]. ومهما يكن فالذى نحرص على تأكيده أن السياق مهم لإضاءة الخطاب المتلفظ به وسبر الخلفيات الثاوية فيه والمتخللة نسيجه الدال سواء تعلق الأمر بالخطاب المتداول فى الساحة الثقافية تعميما، أو فى الخطاب السردى تخصيصا . ولما كنا نستهدف، فى المقام الأول، التركيز، ضمن ما أتيح لنا الوقوف عليه من تحاليل متصلة بمفهوم السياق فى بعض الدراسات ذات التوجه اللسانى أو الفلسفى الحديث، على الأحكام والمبادئ القابلة للتوظيف فى قراءة التلفظ فى الخطاب

السردى، وكنا نسلم بأن لهذا الخطاب خصوصيات تفرده عن سائر أنواع الخطاب، وإن تعذر تحديدها وضبطها من وجهة علمية موضوعية، حرصنا، كلما اقتضت الحاجة ودعت الضرورة، على التنبيه إلى هذه الخصوصيات، حتى تتضح بعض الرواسم، وتبين حدود فاصلة بينه وبين الخطاب العادى الجارى إنتاجه فى الفضاء الاجتماعى بمفهومه العام، وحتى نكون على بينة بمظاهر الالتقاء والتقاطع ومظاهر الافتراق والتباين، وإن لم يكن ذلك إلا من جهة أن السياق الحاف بعملية التلفظ يقوم، فى المرتبة الأولى، على عملية بناء ،أى عملية ترتيب وتركيب مقصودة ومستجيبة لنظم وأعراف قدتها تقاليد عريضة فى الكتابة حتى اكتسبت سمتها المتداول والمنتظم فى التسمية الجامعة المذكورة، وهى الخطاب السردى بالرغم من تنوع مظاهره وخضوعه لسنة التطور كسائر أنواع الخطاب.

١ ـ الطابع الاجتماعى للغة والوظيفة التواصلية: يجرى فى حكم المسلم به تقريبا عند عدد مهم من المختصين فى اللسانيات وفلسفة اللغة أن الخطاب يجرى فى فضاء اجتماعى وأنه يكتسب بصفته هذه حركية و"ديناميكية" . وممن أفاض فى تحليل هذا المظهر باختين فى بعض مؤلفاته، ومنها، بوجه خاص " الماركسية وفلسفة اللغة" . وذلك فى إطار توجه معرفى وفكرى يعتبر بمقتضاه أن الفكر هو وليد الظروف العملية والنظم المادية لحياة الأفراد فى محيطهم الاجتماعى والبيئة الحافة بحياتهم العادية(٤). ففى هذا السياق تتشكل اللغة وتكتسب دلالتها، وينطبق ذلك حتى على الخطاب الداخلي. ومما جاء فى معرض تحليله لهذا المظهر قوله " إن فهم دلالة وحدة دالة، سواء كانت داخلية أو خارجية، يتطلب ربطها ربطا وثيقا بجميع السياق الحاف بها والمحتضن لها . ونفهم السياق باعتباره جماع الأحداث المكونة للتجربة الخارجية المعيشة للمتلفظ، وبأنه يسلط على الملفوظ ضوءا كاشفا يتيح استنطاقه وإدراك دلالته".(٥)، ويؤكد فى موطن لاحق على السمة الاجتماعية للسياق فيقول "إن العلامة والموقف الاجتماعي المحتضن لها مترابطان ترابطا وثيقا، وكل محاولة لعزل العلامة عن سياقها تؤول لا محالة إلى بتر طبيعتها الدلالية"(٦). ولما كان هذا السياق محكوما بعدم الثبات والتغير المستمرين تعذر القول بإمكان استقرار دلالة كلمة أو تفردها بدلالة واحدة . إنما تبدو كما لو كانت شحنة مشعة بدلالات متعددة، وموطنا تتقاطع فيه وتتدافع التيارات الاجتماعية المتناقضة أو المتنافسة . وفى هذا السياق يقول " الكلمة الواحدة تتجلى كما لو كانت حلبة مصغرة تلتقى فيها وتتصارع الأصداء الاجتماعية المتدافعة . . الكلمة هى نتاج التبادل الحى للقوى الاجتماعية"(٧).

واستتبع ذلك بداهة فى منظوره ومنظور غيره من الدارسين، ممن جارى نهجه فى البحث، تحول دلالة الكلمة بحسب السياق وبحسب ظروف التبادل القولى ؛ فيطرأ عليها من القيم الدلالية المضافة بقدر ما يكون لها من استعمال "فالسياق يعمل على تلوين التلفظ وإكسابه هذه الشحنة الاجتماعية أو تلك . وما يداخلنا من انطباع بإمكان تجريد معنى مخصوص للكلمة خارج كل سياق لا يعدو أنه نتيجة فعل لسانى ينصرف همه إلى محاصرة دلالة الوحدة المعجمية ،إضافة إلى ما تفرضه الترجمة من بحث عن معادل كلمة معينة فى معجم لغة أخرى"(٨). وقد بلغ هذا التوجه فى إحلال السياق مكانة متميزة فى فهم دلالته غايته فى القول بأن دلالة الكلمة تتحدد بالسياق الواردة فيه، وهو ما عبر عنه سابقا فتجنشتاين بقوله " لا تعدو دلالة كلمة دلالة الاستعمال الواردة فى سياقه"، وشيس حديثا بقوله " ليس للكلمات دلالات فى حد ذاتها. لكن سنن التعامل وعادات الأفراد فى استعمالها هى التى تثير هذه الأصداء الدلالية"(٩) . هذه العادات يشرحها بريكلBrekle بقوله "إن الفرد مدعو إلى أن يكون له تمثل لسياق استعمال كلمة قريب من تمثل الأفراد الناطقين باللغة نفسها لسياق استعمالها. وفى غياب هذا التمثل المشترك يتعطل التواصل وربما ينتفي. فالاشتراك فى الحد الأدنى فى ظروف استعمال وحدة معجمية يمثل شرطا ضروريا

لضمان التواصل وتحقيق التبادل القولي. وبذلك تكتسب الكلمة بتراكم الاستعمال دائرة دلالية كثيفة ومتنوعة في الآن ذاته"[10]. وبما أن الكلمة يجرى استعمالها ،عادة، في إطار تبادل قولي، وأن هذا التبادل محكوم برغبة المشاركين فيه في بذل أقصى ما بوسعهم بذله من مجهود للفهم والإفهام وفق "مبدإ التعاون" المعروف، أمكن القول بأن معنى الكلمة لا يحدده المتلفظ بمفرده وبحسب إرادته ولكن بالاشتراك مع المتلقي المقصود بالخطاب . وتأسيسا على ذلك فهي تمثل نتاجا للتبادل بين الأطراف المشاركة في عملية التخاطب . فبقدر ما يتحدد مدلول كلمة من جهة صدورها عن متلفظ يدرك ظروف التلفظ بها، يتحدد من جهة أنها موجهة إلى متلق . فتكون دلالتها حصيلة هذا "التفاعل" بين المتلفظ والمتلقي . ومن هذا المنطلق تنزل الكلمة منزلة الجسر الواصل بين الفرد وبين الآخرين . فإن اعتمدت الأول في أحد طرفيها، فهي تعتمد في طرفها الآخر المتلقي . وبذلك تغدو معلما يشترك في بنائه طرفا الخطاب ،وتثبت وجهتها الاجتماعية، في تقدير باختين[11]، حتى في أبسط الخطابات المعبرة عن رغبة في قضاء حاجة، أو الإشعار بوضع أو تأدية خبر . على أن القول بأن الكلمة محملة بأصداء اجتماعية يتجاوز، في حكمه، الدلالة التصريحية لهذا التعبير ليكتسب مسحة إيديولوجية محصولها ترجيع الانتماء إلى شريحة معينة " لما كانت الكلمة موجهة إلى مخاطب بدت محكومة، في دلالتها، بهذا المخاطب من حيث وضعه في المجتمع وانتماؤه إلى فئة مخصوصة، ومن جهة ما إذا كان منتميا إلى مرتبة المتكلم الاجتماعية نفسها، أو كان في مرتبة دونها أو أرفع منها، وكذلك من جهة نوع الروابط الذاتية الجامعة بين طرفي الخطاب . إننا ننظر إلى العالم وندركه من خلال " موشور" prisme الوسط الاجتماعي المحسوس المحيط بنا والمحتضن لنا "[12]. والحاصل أن دلالة خطاب متلفظ به، في حكم باختين، ليست كامنة في الكلمة في ذاتها ولا في ذات المتلفظ بها، لكنها وليدة "التفاعل القولي" interaction verbale الجارى بين مرسل الخطاب ومتلقيه " هي "بمثابة الشرارة الكهربائية التي لا تقدح إلا باحتكاك قطبين متضادين"[13].

والقيم الدلالية المستفادة من كل استعمال تسكن الكلمة وتندس في أعطافها مسهمة بذلك في تكثيف تاريخها وتحميلها شحنة دلالية تظل قابعة بالقوة فيها ومستعدة للانخراط في سياق آخر والانبعاث بمجرد استعمالها مرة أخرى . وبسبب من هذه الشحنة الدلالية المتراكمة الكامنة في صلب الكلمة أمكن استعمالها في سياقات متعددة ومتنوعة، واستتبع ذلك بدوره احتمالها عددا كبيرا من التأويلات، يساعد السياق إلى حد كبير في استبعاد بعضها أو إقصائه، واستدعاء بعضها معدلا، بحسب السياق الجديد، ومسلطا عليه إضاءة أخرى لا غنى عنها للتواصل والتبادل الرمزي.

كذلك يلح بريتو في بعض دراساته على أهمية السياق في إضاءة دلالة الكلمة متجاوزا توجه سوسور في النظر إلى اللغة باعتبارها مجرد شفرة تستهدف في المقام الأول، وربما الأخير، تأدية بلاغ والإفادة بخبر أو بمعلومات، ومعتبرا "أن اللغة قائمة على نظام من الإشارات المرسلة إلى متلق في سياق معين لتحقيق الاتصال والتواصل"[14]، وإن لم يلح إلحاح باختين على الطابع الاجتماعي، ومن خلاله الإيديولوجي، للغة، وقصر السياق على الظروف المباشرة الحافة بعملية التبادل القولي. فلهذا السياق ،في تقديره، دور رئيسي في إكساب الكلمة الواردة بمفردها أو في ملفوظ معين في فهمها وإضاءة دلالتها . ومما يسوقه من أمثلة لتوضيح ذلك والاستدلال به على فكرته توجيه أحد طرفي الخطاب إلى الآخر الملفوظ التالي "أعطني هذا القلم " . فالبلاغ المؤدى يشير ضمنا إلى أن المطلوب هو القلم المعروف عند طرفي الخطاب والمحدد الخصائص، كأن يكون أحمر اللون. وينبه الباحث إلى وجوب التمييز بين قيم في البلاغ مفيدة لا يجوز تغييرها دون تغيير معناه ،والمقصود، في ما نحن بصدده، الفعل بالكلام المتمثل في الأمر، والقيم الخارجية المتصلة،

في حدود المثال المذكور، بالخصائص المميزة للشيء المطلوب، وهي محددة بالسياق، وغير مفيدة من جهة أنه بوسعنا تغييره، كأن يكون القلم أزرق، دون أن يجر ذلك تبعات على دلالة الخطاب في ذاته . وفي تقديره أن غاية استثمار اللغة للسياق تكمن، أساسا، في ضمان اقتصاد المجهود عن طريق تقليص كمية المعلومات المحتمل توفرها، إلى أقصى حد ممكن، ومنه تمكين المتلقي من محاصرة القسم التأويلي الذي تنتمي إليه الكلمة . وكما أشرنا فإن الخطاب يحتمل تأويلات متعددة، وتعود إلى المتلقي مهمة اختيار الأقسام الدلالية الأكثر ملاءمة للسياق وبالاستتباع الأكثر فائدة لفهم الخطاب واستجلاء دلالاته الظاهرة والخفية [١٥].

وكما يشير كارون[١٦] فإن مقدار فهم ملفوظات واردة في حوار تتناسب طردا ونسبة الإشباع المتوفرة في السياق، فكلما اكتسب نسبة أكبر من الوضوح وبروز المعالم ازداد بالدرجة نفسها مقدار وضوحه، وأمكن توفير الحد الأوفى من الضمانات ليجرى التأويل وفق المقاصد المستهدفة . فبحسب درجة الإشباع هذه يفهم من ملفوظ من قبيل "افتح النافذة " أن المقصود هو فتح نافذة مغلقة بالفعل أو أن موضوع الخطاب يتعلق بأمر آخر، كأن يكون شفرة متواضعا عليها للقيام بأمر ما. وسنتبين في مواطن أخرى من هذه الدراسة مدى أهمية بناء السياق في فهم ملفوظ وارد على لسان شخصية في سياق خطاب سردي، كما سنتبين قيمته في مستوى العلاقة بين المنتج للخطاب السردي والمتلقي . ولنكتف بالإشارة، إلى أنه بوسعنا أن ننتهي بمنطق بعض ما سبق تقديمه إلى القول بأن السياق في نص سردي، بحكم أنه ينهض على عملية بناء، فإن هذه العملية تفترض بدورها أن ينتخب الراوي، ومن خلاله المؤلف، من المعطيات السياقية ما يراه أوفر حظا لتحقيق الإفهام، وأدعى إلى توجيه القارئ في عملية التأويل إلى بلوغ ما يرمي إليه، أو ما يفترض أنه من قبيل نوايا الكاتب أو مقاصده، دون أن يعني ذلك مطلقا ضمان نجاحه، وذلك لأسباب مختلفة منها السهو أو خطأ في تقدير كفاءة القارئ على الفهم، بل إن الراوي قد يتعمد، كما يلاحظ في كثير من أنواع القص الحديث، ذلك ويمعن فيه لتضليل القارئ ومغالطته والتلاعب به، فلا تدرك الدلالات الضمنية والمقاصد المرجحة إلا بعد تفحص وتقليب نظر، والقيام بعمليات استقرائية متعددة المسالك، متراكبة المستويات . من جهة أخرى فالقارئ يختار بدوره من هذه القيم ما يراه مفيدا، وبذلك فقد تلائم ،على نحو أو آخر، مقاصد المؤلف المضمرة، وقد يكون تأويله مخالفا لما يفترض أن المؤلف أراد التعبير عنه، ولما ينتظر من القارئ المثالي المتصور عنده أن يجريه من تأويل. وترتد المسألة في نهاية المطاف إلى عملية حساب للمعطيات السياقية المنتخبة يجريها كل من الراوي والقارئ . بل يعد أحد الباحثين أن عدم التوافق بين حساب كليهما يمثل قاعدة عامة تنطبق على الآثار الأدبية بأنواعها، وبما فيها تلك الموسومة بالواقعية، ومما جاء في معرض درسه قوله" إنه لمن الإجحاف والتبسيط المبالغ فيه الظن بأن سياق التلفظ واضح المعالم مسيج الحدود في الأعمال الموهمة بتمثيل الواقع، وبأنه على غير هذه الصفة في الأعمال الطلائعية، ذلك أن تراكب المستويات في النص الأدبي وما يخترق نسيجه من وجهات نظر متعددة يؤديان إلى إضفاء مسحة من اللبس على عملية بناء السياق"[١٧]. تضاف إلى هذا أسباب أخرى سننعطف إلى بعضها ونقوم بتحليلها في الإبان .

وفي المحصول فإن الخطاب يدرك باعتباره فعل ذات متوجهة إلى آخر في ظرف معين، وهو ما يسمه بنفنيست بأنه من قبيل "تجلي اللغة في تبادل قولي حي" [١٨]، وبذلك "ننتقل من تحليل وصفي لأوضاع اللغة إلى تحليل ديناميكي لعملياتها"[١٩]، ومن دراستها في حالة جمود، أي كما لو كانت لوحة تدرك في بعدها المسطح، إلى دراستها في حالة اشتغالها وحركتها وتحولاتها . وفي هذا الإطار تكتسب بعض الوحدات اللغوية ومنها، بوجه خاص ما يعرف بالمعينات، قيمتها باعتبارها وحدات مضفية على الخطاب حيوية وحركية . وبوصفها هذا تتأثر بالسياق وتفهم في

ضوئه وفى الآن ذاته تضيئه وتؤثر فيه . ومما يفترضه الدرس ويقتضيه استنادا إلى هذه المقدمات النظر فى كيفية اشتغال "التفاعل القولي" بين الأعوان الناهضين به ؛ وبذلك يتجاوز البحث " مجرد المفهوم الدلالى القائم على وصف الدلالة المتجلية على سطح الخطاب وتحديدا فى مستوى الجملة، إلى مفهوم وظائفى يبرز، بموجبه، كيفية اشتغال الخطاب وطريقة إنتاجه الدلالة ."(٢٠).

٢ ـ مفهوم السياق : لئن كانت كلمة contexte كثيرة الشيوع واسعة الانتشار فى كتابات المختصين فإن منهم من يحل محلها ويستعمل بدلها فى بعض الأحيان مصطلحات تنتظم فى إطارها وتجرى مجراها، ومنها بوجه خاص situation de parole، و condition de parole، وcontexte situationnel.

وسواء تعلق الأمر بهذه التسمية أو بتلك، وبصرف النظر عما علل به الدارسون اختيارهم وأبانوا الأسباب الداعية إليه، فالمهم أن نلفت إلى تباين وجهات نظرهم فى التعريف به وضبط حده، وإن أجمعوا على اعتباره الإطار المحتضن عملية التلفظ. وسنسعى إلى الإلمام بالموضوع من وجهة تأليفية مركزين، من وجوه تحديده ،على ما له بالخطاب المكتوب تعميما والأدبى السردى تخصيصا، سبب. ومما جاء من تعريف به فى معجم جريماس قوله " نسمى سياقا مجموع الظروف الحافة بالوحدة الملفوظية المعنية بالدرس والتى تعلق دلالة هذه الوحدة بها . ويجوز أن يكون السياق معلنا مصرحا به أو حاضرا بالقوة ضمنيا مكتسبا فى هذه الحالة حكم "الخارج – لغوى "المنتظم فى إطار سيميائية العالم الطبيعي"(٢١). ويحدده شيس نقلا عن ليونس باعتباره" الملفوظ المنجز فى ظرف زمانى ومكانى معين بين متلفظ ومتلق يفترض أن لهما معارف مشتركة وعلما بأحداث مخصوصة جرت سابقا أو هى فى طور الإنجاز"(٢٢). ويعرف جرمان السياق " بأنه جماع الأحداث المعروفة عند أطراف الخطاب ساعة إنجاز الأفعال بالكلام"(٢٣). وفى موطن لاحق يسوق تعريفا آخر له إذ يقول " المقصود بسياق الوحدة الدالة مجموعة العلامات الشكلية اللسانية القائمة فى المحيط القريب أو البعيد للوحدة المنظور إليها" (٢٤). ونتبين من خلال هذه النماذج من التعريف، على قلتها، مدى تذبذب مفهوم المصطلح المعنى واتساع ما يخترقه من عوامل تشويش . ويختزل ما يشغل بال المهتمين بالموضوع ويستقطب اهتمامهم فى ضوء ما قدم من تعريف، فى التساؤل عما إذا انحصر مجال السياق فى دائرة اللغة واقتصر على الخطاب فى حدوده الداخلية، أم إنه يحتضن الظروف الحافة بالخطاب ويشمل، بحكمه هذا، الفضاء الخارجي والمعطيات المادية التى تجرى فى إطارها عملية التخاطب . وكما سنرى فإن الإجابة لم تحسم وظلت مترددة متناوسة بين هذا الحد وذاك، بين الداخلى والخارجى متسمة بشيء غير قليل من اللبس والغموض .

و قبل تناول مفهوم السياق بالدرس والتوسع فيه نشير إلى أن هذا المفهوم كيفما قلبناه، ومهما تكن وجهة النظر المسلطة عليه داخلية أو خارجية، أى سواء حصرناه فى المجال اللغوى، أو توسعنا فيه ليشمل الإطار المادى الحاف بعملية التخاطب يثير إشكالا أول محصوله ما الحد الذى ينتهى إليه هذا السياق ؟ ألا يمكن، متى علقناه باللغة وسيجناه بها أن يتقلص إلى حدوده الدنيا فلا يتجاوز مجرد الكلمة السابقة أو اللاحقة للكلمة، وبعملية التلفظ فى ذاتها إن ربطناه بالظروف المادية الملابسة للخطاب، وأن يمتد ليحتوى الأثر بكامله وحتى مجموعة الآثار للمؤلف بكاملها، بل ولم لا، ليختزل جميع المعارف المختزنة، وليكون كل حدث كلامى مختصرا للمعرفة بالعالم قاطبة، وبالموسوعة المعرفية المختزنة دون ضبط للحدود أو تحديد للمظهر، فى حال توسعنا فيه ؟ وسنرى أن بعض الباحثين لا يقصى هذا المظهر فى فهمه للسياق .

ولننطلق من مصادرة نعتبر بمقتضاها إمكان تحديد السياق بمفهوميه وما تفرع منهما وكان لهما به علاقة، وإن من وجهة تقريبية استنادا إلى ما غدا يقره البحث الحديث، بما فيه المعنى بالرياضيات المصنفة تقليديا ضمن العلوم الصحيحة البالغة حدا أقصى من الموضوعية، من وجوب

التخلى عن القول بإمكان استنباط الأجهزة النظرية والمنوالات التجريدية المكتملة، وإلى أنه من المشروع الأخذ بمفهوم "التقريبية" واعتباره مبدأ يعتد به فى العلوم الحديثة[٢٥]، وبداهة فى تلك الموسومة بالإنسانية . وفى إطار هذا التوجه يندرج قول جاكبسون التالى الموصول بما نحن منه بسبيل " لئن بقى مشروع رصد جميع السمات السياقية لبناء نظرية مكتملة للمعنى أملا بعيد المنال، فعلى النقيض من ذلك بدت محاولات بناء نموذج لغوى يقصى كل حضور لسياق الخطاب وينهض بموجب ذلك على استنباط شفرة مجردة من الظروف الحافة بعملية التلفظ ضربا من التعامل مع اللغة باعتبارها خيالا لاهوتيا"[٢٦].

٢ـ ١ ـ السياق باعتباره قائما على معرفة الظروف الاجتماعية الملابسة لعملية التلفظ بالخطاب

يقرر ليونس[٢٧] أن كل ملفوظ مدعو إلى الانتظام فى ظروف فضائية وزمانية معينة تحدد أفقه وشروط تدلاله وإمكاناته . ويبدى شيس الموقف نفسه مضيفا أن وظيفة هذه الظروف تكمن فى ترسيخ التلفظ ancrage فى إطاره المادى[٢٨]. ولما كانت هذه الظروف موسومة بمسحة اجتماعية أمكن القول إن كل وضع اجتماعى قابل لأن يحتضن مجموعة من الملفوظات المحتملة . وهكذا فإن فضاء العائلة يحمل بالقوة سجلا خطابيا معينا، وكذا بالنسبة إلى فضاء القهوة وفضاء المؤسسة الاقتصادية والسياسية والتجارية ،وتطول القائمة إن حرصنا على التقصى "فبوسعنا أن نتصور أن لكل فضاء اجتماعى سجلا موضوعاتيا ولغويا ومعجميا مخصوصا به وقائما بالقوة فى أضعافه"[٢٩].
ولا شك فى أن هذه الملفوظات المحتملة من التعدد والتنوع بحيث لا يحتمل أن تقبل الانتظام فى دائرة الحصر والرصد عن طريق إقامة جداول ورصفها فيها . ثم إن عملية من هذا القبيل، وإن افترضنا إمكان إنجازها، غير وظيفية وتنتفى منها، بالاستتباع ،كل جدوى علمية[٣٠]. وفى اتجاه مجار لهذا يعتبر ليوس[٣١] باطلا فى الدرس الدلالى الحديث والتساؤل عما إذا أمكن وصل جميع أنواع التعالق المحتملة والقائمة بين الوحدات الملفوظية الواردة فى خطاب معين بالمعطيات السياقية المحتضنة هذا الخطاب لما قد يجر ذلك إليه من أحكام انطباعية واعتباطية .

ومع ذلك فإنه بوسعنا تلمس هذا الأفق، وإن بطريقة حدسية ووفق عملية تجريبية empirique، فما إن نشعر بأننا انخرطنا فى سياق معين حتى يتبادر إلينا على سبيل الاستباق الذهنى جنس من الملفوظات المحتمل ورودها أو الوقوف عليها فى هذا السياق، مما يسمح بالقول إن السياق يستدعى عند المتلقى أفق انتظار مخصوص، ويجعله يستبق الأحداث القولية إن نحن قصرنا باب البحث عليها . وهكذا نتوقع أن يتميز الحوار الدائر على سبيل المثال فى قهوة بخصائص تفرده عن نظائره الجارية فى اللقاءات العائلية ،أو الجلسات العلمية أو اللقاءات الجامعة متنافسين حزبيين أو مترشحين للفوز بمقعد نيابى أو للرئاسة . ويستقيم إرسال هذا الحكم طردا على كل نوع من أنواع "التفاعل القولي" المذكورة . ويعرض ليونس فى سياق تحليله للظروف الحافة بعملية الخطاب المحتضن لمجموعة من المصطلحات المسمية أوساطا تستدعى استعمال سجلات لغوية مخصوصة أو مشفرة على نحو أو آخر . ومما نستصفيه مما جاء فى معرض هذا التحليل مصطلح "الميدان" المختص بتعيين" مجموعة من المواقف الاجتماعية "المشروطة " conditionnéesعادة بقواعد سلوكية مشتركة ومحددة "[٣٢]. ويواصل تحليله ملاحظا أن معظم الميادين الاجتماعية المهمة ترتبط بفضاءات رئيسية معينة، وهكذا فللميدان العائلى فضاء رئيسى هو البيت، وللميدان الدينى فضاؤه الرئيسى وهو الكنيسة بالنسبة إلى المسيحيين، وللوظيفة العمومية ميدانها وهو الإدارة بمفهومها العام، وقس على ذلك سائر أنواع النشاط الاجتماعى المنظم بطريقة معينة . كما يفترض أن كل "ميدان" من الميادين المذكورة وغيرها يحتضن أدوارا للأعوان المنخرطين فيه وتنظم، بطريقة أو أخرى، العلاقة بينهم، كالعلاقة بين الابن والأب والزوج والزوجة فى

البيت، والعلاقة بين الرئيس والمرؤوسين فى المؤسسة الاقتصادية أو الوظيفة الإدارية . ولئن كانت النزعة العامة المتحكمة فى هذه العلاقات تقوم على المحافظة على التوازن فى مستوى السلوك العملى والتلفظى، والميل إلى استخدام سجلات لغوية معترف بها وملائمة لتلك الأوضاع فإن مظاهر الانتهاك لهذه القاعدة العامة كاستعمال أنواع من الخطاب لا يستدعيها السياق نظريا ولا تؤسس أفقا للانتظار من خلاله، محتملة الوقوع وإثارة أنواع متعددة من التوتر، قد لا يكون أقلها حضورا مظهر السخرية الخفيفة البريئة، أو اللاذعة القاسية، على غرار ما يحصل فى رواية "اللجنة" لصنع الله ابراهيم من عدم ملاءمة بين الخطاب المسهب الذى يتلفظ به المتحن والذى ينتهك إضافة إلى مبدإ "الكمية"، السياق المحتضن للموقف . كما أن تغير الفضاء الحاف بـ"التبادل القولي" يؤثر لا محالة فى نوع الخطاب . وهكذا فإن التقى موظف رئيسه أو طالب أستاذه فى ملعب كرة، فإن ذلك لا يعدم أثرا فى الأدوار المسندة إلى كلا الطرفين والخطاب المتبادل بينهما فى مثل هذه الظروف. يضاف إلى هذا أن للخطاب مراتب وسجلات تعبيرية تختلف فى مقدار "أناقتها"degrés de solennité، فى المستوى التركيبى والمعجمى والفونولوجي[٣٣]، وتتنوع استعمالاتها بتنوع الموقف، فمنها ما يناسب المواقف الرسمية، ومنها ما كان أخص بالمواقف الذاتية الحميمية intime، وبين هذه المرتبة وتلك نقف على مراتب وسيطة متعددة . وقد يؤدى استعمال سجل محل سجل آخر أخص بموقف ما إلى السخط أو الامتعاض أو السخرية، كاستعمال سجل علمى دقيق فى موقف اجتماعى مألوف يحضر فيه أشخاص أميون . أو استعمال لغة عاطفية فى سجال سياسي. ولنا من الأمثلة المجسدة لذلك فى الخطاب الروائى ما يحدثه نزوع خطاب عاطف بك فى رواية نجيب محفوظ " خان الخليلى " إلى استخدام سجل لغوى موسوم بمسحة قانونية أو علمانية بحضرة شخصيات غير مثقفة، وفى مواقف شعبية لا تستدعى ذلك، من مفارقات دالة على سمة ذاتية ومثيرة عند المتلقين ردودا متباينة .

ولا يفوتنا كذلك أن نشير إلى أن للظروف ـ الزمانية كذلك دورا فى رسم "خارطة" المحتمل والمتوقع الوقوف عليه، وبوجه عام فالمواسم والأعياد والمناسبات ذات الطابع الاجتماعى، كفترات جنى نوع من الثمار، تحدد، إن كثيرا وإن قليلا، وبحسب الوضع الاجتماعى، أفق انتظار للخطاب المرجح وروده . ويجوز أن نضم إلى قائمة العوامل الخارجية المؤذنة بأصناف معينة من "التبادل القولي" والمساعدة على التكهن بنوعه وربما التنبؤ بكيفية انتظامه، الفصول ومتغيرات الطقس، وحتى أوقات النهار، من ذلك أن ليالى الشتاء، فى الروايات العربية التقليدية، عادة ما تستدعى الاحتماء بالبيت والسمر، وقد تكون مناسبة للإفضاء بأسرار، أو وقوع أحداث مهمة تقلب مجرى الأحداث[٣٤]. وكما يبين ليونس فقد تتولد أصداء دلالية مما يتفق أن يحدث من مفارقات بين الملفوظ المستعمل والسياق الزمنى الوارد فيه، منها السخرية، كأن يوجه مسؤول إلى موظف حل بمركز عمله فى ساعة متأخرة من الصباح "مساء الخير"، منتهيا إلى تحديد السخرية الناشئة فى مثل هذه السياقات بقوله "إن السخرية تعلق بالمفارقة بين الخطاب المتلفظ به والمعارف التى يمتلكها المشاركون فى عملية التبادل القولى وما يختزنونه من مفترضات وعادات تلفظية فى أوضاع ومواقف معينة"[٣٥].

وغنى عن التذكير بأن كل ذلك يختلف باختلاف نظم الحياة ونماذج السلوك الاجتماعى، وفى مستوى آخر باختلاف خطط الكتابة السردية وسننها المتداول، فهذه الأمور جميعا تحدد أنماطا من الأحداث القولية وترسم أفقا لما يحتمل الوقوف عليه فى إطار تبادلى معين . لذا كان من الشروط الواجب توفرها عند تناول التبادل القولى بالتحليل فى نص سردى، الإلمام بها لتجنب سوء الفهم وضمان القدر الأوفى من الإفادة .

وعلى سبيل التداعى فى إثارة الإشكالات الموصولة بهذا الموضوع يسوغ التساؤل عما إذا استقامت المعادلة عكسا، وعما إذا أمكن القول إن ملفوظا من قبيل " المطر تهطل " يختص بسياق معين . فهذا الملفوظ قابل للانتظام فى سياقات من التعدد بحيث تصعب محاصرتها. ومع ذلك فإن استندنا إلى الاستعمالات القولية العادية وراعينا مفهوم الإفادة الذى يفترض ضمن ما يفترض الاحتكام إلى التجارب المنمذجة وأنماط السلوك القولى المتداولة اعتبرناه مؤذنا بسياقات مخصوصة حاملا لأفق انتظار محدد المعالم على نحو أو آخر، وربما أمكن ضبط قائمة وإن تقريبية للمواقف القابلة لاستيعاب هذا الضرب من التعبير.على أن بعض أصناف الأدب الحديثة لا تستجيب لهذه المقاييس وتعتمد انتهاكها إمعانا منها فى تضليل القارئ وإرباكه لغايات فنية ووجودية وإيديولوجية متنوعة يختصرها ويمثل قطب الرحى فيها السعى إلى التكثيف الدلالى نسجا على منوال الشعر(٣٦).

٢ - ٢ - دور معرفة الجنس اللغوى فى تحديد السياق

يمكن أن نستنتج استنادا إلى ما تقدم تقديمه، أن كل وضع من الأوضاع الاجتماعية pratique discursive يناسبه جنس لغوى محدد المعالم إن كثيرا وإن قليلا، وهو ما يبينه كل من فوكو وباختين ومنجنو وراستيي، وإن من منطلقات ومواقع نظرية مختلفة(٣٧)، فنحصل على خطاب قضائي وخطاب سياسى وخطاب طبى وما جرى مجرى ذلك . "فلا وجود لخطاب لا يخضع لجنس لغوى ولا ينخرط فى إطاره، ولا وجود لنص ،ولا حتى للملفوظ، يمكن إنتاجه بواسطة التشفير اللغوى بمفرده، إنما تنخرط أنواع تشفير اجتماعية أخرى، من أبرزها جنس الخطاب فى عملية التبادل القولي" ويستتبع ذلك أنه ليس بوسعنا أن نرسل ما اتفق من أنواع خطاب فى سياق ما اتفق من مواقف أو أوضاع اجتماعية"(٣٨). فحتى المحادثة العادية conversation، غير محددة الأنواع الخطابية المنتظمة لها والمتحررة، فى الظاهر، من كل تقنين تتجلى، متى تفحصناها من داخل، وكما يقدر راستيي، " خاضعة لمجموعة من أجناس الخطاب المشفرة، أى القائمة على جملة من الضغوط الشكلية المساعدة على إنتاج الخطاب وعلى تأويله"(٣٩)، فما من جملة، ومن باب أولى، ما من ملفوظ وما من نص، يفلت من حكم مواضعات الجنس، وإن أمكن للخطاب الواحد احتضان أجناس متعددة ؛ بل قد يكون امتناع توفر صفة النقاء فى الخطاب هو الأمر الشائع فى التبادل القولى والقاعدة الجارية تعميما . ولا ينحصر تداخل الأجناس فى نشاط قولى على المحادثة بمفردها، فهذه الظاهرة تشمل أنواعا أخرى من الأنشطة القولية على نحو يغدو معه مشروعا القول إن النشاط القولى الواحد هو جماع من الأنشطة المنصهرة فى إطار يجمع أطرافه ويحدد معالمه ما يجوز وسمه بـ"نفس عائلى " . ويفترض ذلك أن المتكلم مدعو إلى أن تتوفر فيه عدة أنواع من الكفاءات للانخراط بفعالية فى نشاط قولى مخصوص، ومما يسوقه(٤٠) من أمثلة لتوضيح ذلك أن طبيب مستشفيات يستعمل فى نشاطه ثلاثة أنواع من الكتابة هى : "ملخص" ملاحظاته laconique، و"المقالة العلمية" attique و"الرسالة الموجهة" asianique

ولئن كان الخطاب الواحد المتداول فى الساحة الثقافية تعميما قابلا لاحتضان أنواع عدة من الخطاب فمن باب أولى أن ينطبق هذا الحكم على الخطاب الأدبى تخصيصا . وكما يقرر راستيي" فحتى النصوص الأدبية القديمة التى نعتبرها اليوم صادرة عن جنس واحد ومنتمية إليه يحتمل أنها وليدة "ممارسات "pratiques اجتماعية مختلفة. ومما يقوم شاهدا على ذلك أن الأجناس الغنائية المعروفة بأسماء مختلفة(٤١) كانت مرتبطة بوظائف اجتماعية محددة . ولا تكفى مجاراة تودوروف فى القول بأن الأجناس المتداولة اليوم هى وليدة السابقة لها، لكن ينبغى أن نبين كيف

نشأت الأجناس، وتطورت ونزعت إلى الذوبان أو التلاشي بتلاشي أو ذوبان "النشاطات "الاجتماعية التي ولدتها "[42].

وفي المحصول فإن معرفة الجنس المحتضن الخطاب يبقى ضروريا لإثبات مرجعية الخطاب ومعرفة ما إذا كان ينتمي إلى عالم خيالي أو غيره، واستتباعا، لإجراء عمليات تأويلية محتملة . فنقاش يجري بين مترشحين لرئاسة الجمهورية ستتغير هويته ويكتسب دلالات جديدة إن أدرجناه ضمن نص أدبي، وقس على ذلك سائر أنواع الخطاب، وهو ما يفيد به فوكو عندما يلاحظ أن ملفوظا معينا واردا في سياق مقال صحافي قد يفقد كل دلالته إن عزلناه من سياقه . وقد يحمل بدلالات أخرى إن انخرط في سياق أدبي. وهكذا فالجنس الأدبي يمثل أحد محددات الظروف الحافة بعملية التخاطب. ذلك أنه يخضع لمراسم عملت على بلورتها وصوغها أنماط من الكتابة وطرق في التعامل معها ممتدة الحضور حتى استقامت على ذلك النحو الذى انتهت إليه عند الكاتب أو المتلفظ تعميما[43].

ولئن كان في حكم الإمكان التصرف في هذه المواضعات أو انتهاكها من بعض الوجوه سعيا إلى إرساء نظام من التعامل الجديد مع مادة الكتابة ، فإن كسرها أو نقضها كلية قد يكون مستبعدا، لأن نقض الأسس التقليدية كلية يفضي إلى انتقاض الجنس أصلا والعدول به إلى نوع آخر من الكتابة . فبما أن متعاطي الأدب يستهدف تحقيق تواصل مع قارئ مفترض ويسعى إلى ربط علاقة حوارية معه وفق عقد ائتماني قائم بالقوة في السياق الاجتماعي العام المحتضن لهما ، افترض أنه يحافظ على الحد الأدنى من الانضباط لضمان اتصال هذا التواصل واستمراره[44].

بل يتجاوز الأمر هذا الحد ليطول الأنواع الفرعية لجنس معين . فإن حصرنا الأمر في الخطاب الأدبي تبينا أن كل نوع من أنواعه الفرعية يفرض في المستوى الكلي ضغوطا شكلية فلا يجري الحوار في خطاب سردي كما يجري في قصيدة شعرية أو نص مسرحي . ومن اختلاف هذه الطريقة في التعامل عن تلك تتلون الدلالة وتكتسب قيما مضافة . ويمكن أن نجري هذا القياس توليديا، فنقدر أن النوع الأدبي الواحد قد يتنوع حضوره وطرق تأديته والتصرف فيه بحسب الجنس الفرعي المنتظم له . وهكذا قد يختلف وضع الحوار بحسب وقوفنا عليه في خبر أو مقامة أو أقصوصة أو رواية . كما يجوز أن نعتبر أن كل مدرسة من المدارس الأدبية تتعامل مع الحوار وتحدد صيغه ومواطن حضوره وكميته ووجوه استعماله بطرق مخصوصة إن قليلا وإن كثيرا . ويبدو أنه اكتسب حضوره الأوفى وبلغ استغلاله طاقته القصوى في الرواية ذات التوجه الواقعي لما ينهض به من دور في الإيهام بالواقع . والحاصل أن كل نوع من أنواع الخطاب بالمفهوم العام لكلمة "نوع" يفتح أفق انتظار معين، من ذلك، على سبيل المثال أن الاتجاه الروائي العربي الواقعي يستدعي بالقوة حوارا في القهوة أو في البيت العائلي أو في أماكن عمومية، فيما يتوقع أن يجري الحوار في نوع الأدب الفنتاستيكي في أماكن غريبة خالية تبعث شعورا بالانقباض أو الانتشاء في النوع[45].

٣ ـ أنواع التبادل القولي وموقع المتخاطبين : ما تهمنا معالجته في هذا السياق إنما يخص رأسا البحث في كيفيات تحقق التبادل القولي وصيغ حضوره . وبالرغم من تنوع أنحائه وكثرة مسالكه وتشعبها فهو يرتد إلى قسمين رئيسيين : مكتوب وشفوي . ولكل منهما سياقاته وظروف تحققه وطرق تشكله . على أن محور البحث يختزل ،في خاتمة المطاف، في التساؤل عما إذا كان طرفا الخطاب حاضرين في فضاء يحتضنهما أم إنهما غائبان[46]. ومن البين أن نوع التبادل القولي الأوفر حظا باهتمام المختصين والمتبوئ من أنواعه مكانة متميزة، وربما مركز الأولوية المطلقة، هو ذاك القائم على الحضور العيني لأطراف الخطاب والخاضع لما يسميه "عقد التبادل اللساني"[47]. وفي إطاره تثار قضايا مدارها التساؤل عما إذا كانت أطراف الخطاب منحصرة في عونين أم أكثر ؟

وما وضع بعضها بالقياس إلى بعض ؟ وهل هى منتصبة فى أماكن متقاربة أم متباعدة ؟ وهل يوجد فضاء أو حاجز يفصل بينها ويشى بتفاوت قيمتها، أم إن مقاماتها متساوية فى حضورها العينى المادى ؟ وهل يجرى التبادل بطريقة مباشرة أم إنه يتوسل بوسائط مختلفة ؟ وما هى هذه الوسائط إن وجدت ؟ وهل يعتمد قناة واحدة للتبليغ، وهو الخطاب اللغوى المألوف أم إنه يوظف أنظمة علامية أخرى كالحركات والإيماءات؟ وهل يحصل تبادل قولى بالمفهوم الأول للكلمة، أم إنه موجه من طرف إلى طرف آخر على نحو ما يحصل فى محاضرة أو درس وما يسميه شارودو monolocutif[٤٨].

وكما أشرنا فلكل نوع من أنواع السياق هذه خصوصياته وضغوطه وأنماط تشكله والخطط المتوسل بها فى الخطاب المستعمل فى إطاره للتأثير فى المتلقى .

والشائع فى كتابات المختصين فى الدرس التداولى إحلالهم عملية التخاطب منزلة إخراج mise en scène يجرى إعداده بتحديد إطاره المكانى وضبط نظام أقسامه وتوزيع أدوار القائمين بعملية التلفظ فيه . فلا يندر أن يستعمل الدارسون لتجسيد ذلك وإبراز ما ينهض به الإعداد للموقف المحتضن للتبادل القولى من دور، تعبيرا مستمدا من السجل الاصطلاحى المسرحى هو "سينوغرافيا . كفانا شاهدا على ذلك قول " إن التبادل القولى يحل فى مرتبة سينوغرافية مسرحية"[٤٩]. والرأى عند منجنو أن الإخراج المعنى " ليس قناعا يستهدف تغطية الواقع وتعميته لكنه صيغة من صيغ الحضور فى المجتمع ومظهر يلابس واقعا يدهمه على الدوام خطاب لا يعتق منه ولا ينفصل عنه أبدا. والحال أن الأمر لو كان يجرى على غير هذا الشكل لما كان لتحليل الخطاب معنى ولغدا نشاطا ملحقا بالسوسولوجيا أو بالتاريخ المدعو إلى إبراز المسالك المنتهجة لترجمة الأشيا ء إلى عبارات وخطاب"[٥٠].

وإذا صح ذلك على الموقف المحتضن للتبادل القولى فى مفهومه الاجتماعى المتداول فهو على النص الأدبى ومنه تخصيصا السردى أصح لأنه يقوم على عملية بناء، وبحكم ذلك، تنتظم بين التبادل القولى فيه والتبادل القولى بمفهومه الاجتماعى المذكور، وفق ما يقدر بعض الدارسين، علاقة "أيقونية"، يعيد، بمقتضاها، النص الأدبى تشكيل العالم المرجعى وصياغته عن طريق استنباط نظام من الأضلاع يمثل نموذجه الشكلى المجرد، واستتباعا، يبرز العلاقات الخفية فيه ويجلو بنيتها العميقة[٥١]. وعملية إعادة التشكيل هذه تبرر استعمال بعض الدارسين الكلمة المستمدة من السجل المسرحي والمذكورة سابقا، وهى "سينوغرافية " الدالة على ما تنهض عليه الكتابة السردية من بناء للموقف وصياغة مكوناته على نحو مخصوص . وفى هذا السياق يقول أحد الباحثين " إن قراءة نص سردى يفترض ولوج عالم تنتظم بينه وبين العالم المرجعى علاقة أيقونية، انطلاقا مما يمدنا به السارد من موجهات ذات مسحة سينوغرافية "[٥٢].

وإذا واصلنا عملية التشبيه توليديا وانتهينا بهذا التحليل إلى بعض غاياته المنطقية أمكن أن نجارى سيرل [٥٣]، وإثره فلاهو[٥٤] فى عقد صلة بين السياق التلفظى واللعبة . فكما أن هذه لا تفهم ولا يصح الانخراط فيها إلا بمعرفة قواعدها، فالتبادل القولى يفترض الاستناد إلى نظام من القواعد يسهم فى إضاءته والانسراب إلى دلالاته الضمنية . وكما أن ما يقوم به لاعب فى تقدير فلاهو " ليس نتيجة طبيعية أو فيزيائية لكنه نتيجة مواضعات لا يفهم إلا فى سياقها "[٥٥]، فالسياق "الاجتماعي" هو نتيجة مواضعات وعادات ونماذج صورية منطبعة فى الذهن لا يفهم الخطاب إلا فى ضوئها وبالاحتكام إليها . وعليه فالعلاقة بين السياق والخطاب موسومة بمسحة ديناميكية، أى قائمة على عملية تبادل أخذا وعطاء، تأثيرا وتأثرا [٥٦] . إن الخطاب يوظف ويشتغل لا بصفته اللسانية البحت ومجرد مكوناته اللغوية، ولكن كذلك استنادا إلى كيفية انتصاب الأطراف المساهمة فى عملية التبادل القولى فى الجهاز المقامى وموضع بعضها من بعض وعلاقة

بعضها ببعض ." فهذه الأطراف تمثل مواقع محددة فى بنية التكوين الاجتماعى، لسوسيولوجيا القدرة على وصف حزمة السمات المميزة والمحددة له " (٥٧). و" كل فرد يكتسب هويته ويحصل على موقعه داخل نظام متعال من المواقع وانطلاقا منه"(٥٨).

هذه المواقع يسند إليها ألتوسر قيمة إيديولوجية معتبرا أن الفرد يتحدد بدءا بموقعه الإيديولوجى ضمن نسيج التكوينات الاجتماعية دون أن يكون على وعى بذلك " بل يداخله شعور بأنه يمارس حريته فى الانتصاب فى موقع ما من مواقع الطبقات الاجتماعية " (٥٩)، فيما يقرن فوكو موقع المتلفظ بشبكة المؤسسات . وهكذا فبالنسبة إلى السؤال المثار عمن يتكلم فى الخطاب الطبى أى المتملك موقعا اجتماعيا يؤهله للتلفظ به ويكسبه مصداقية، "فالإجابة أن هذا الخطاب لا ينفصل عن الوضع المهنى المنوط به والمسؤولية التى تكلها إليه وتحمله إياها المؤسسة الطبية .هذا الوضع قائم على نظام معقد من العلاقات الاقتصادية والقانونية والاجتماعية، كما يفترض إنتاجه فى فضاء محسوس كالمستشفى ولكن أيضا فى فضاءات نصية ممثلة فى المقالات والملاحظات المكتوبة والتقارير وما شابه ذلك وانتظم فى دائرته " (٦٠). وهكذا ففوكو لا يرد معطيات الخطاب وصيغه وخصائصه إلى ذات فاعلة محددة المعالم، لكنه ينشره على أوضاع ومواقع ومحلات مختلفة. فليس الخطاب تعبيرا عن ذات محددة الهوية " إنما ينتظمه حقل من المواقع المتيحة لذاتيته بالتعبير عن نفسها ...فضاء يهيئ انتشارها فى تعددها ولا اتصالها المميزين لها" (٦١). ودون أن ينفى ديكرو هذا التوجه وذاك فى ربط خطاب الأفراد بالأوضاع القائمة إيديولوجيا أو مؤسساتيا، فهو يعتبر أن اللغة " تتضمن بشكل غير قابل للحصر مدونة عريضة من العلاقات بين الأفراد، شبكة من الأدوار بوسع المتكلم اختيارها لنفسه أو فرضها على الآخر " (٦٢)، وذلك بحسب الغايات المستهدفة والمعطيات المتوفرة فى فضاء التبادل القولى .

وهكذا لم يعد ينظر إلى اللغة باعتبارها موظفة لمجرد تحقيق التواصل بين الذوات، لكن استعمالها يحدد موقع المتلفظ بالنسبة إلى الآخر والمستوى الذى يحل فيه من الخطاب . هذا المستوى يشرحه منجنو كما يلي" إن حضور الفاعل المتكلم يتحدد كذلك بعلاماته المكيفة . فعملية القول تفترض الانتصاب فى منزلة مما نقول . والخطاب يبدو على الدوام مسكونا بذات تحل فى موقع أو تريد احتلال موقع وتنصيب نفسها فيه . واستنادا إلى هذا الموقع يصاغ قولها و"يتلون بمكيفات المؤكد أو المحتمل القابل للتحقق (وهى مكيفات منطقية)، أو هى ترسل أحكاما بالقيمة (وتنتظم هذه فى إطار المكيفات التقويمية). وفى جميع الأحوال التى لا يكون فيها الأمر متعلقا بعلاقة انفرادية منعزلة بين المتكلم وما يقول، فإن المتلفظ ينخرط لا محالة فى علاقة ما مع المتلفظ المشارك co-énonciateur" (٦٣). وكما يشير ديكرو فى معرض تحليله بعض جوانب نظرية بنفنيست الموصولة باللغة فإن دلالة ملفوظ لا تتحدد، فحسب، عن طريق الدلالة المعجمية للدوال وصيغ تراكيبها، ولكن أيضا بالاستناد إلى السياق المادى والنفسى الحاف بعملية التلفظ بها، والمقاصد المراد تأديتها، وما يتفق أن تحدثه من تأثير، فكل ذلك يسهم فى تلوين الملفوظ اللغوى والمعجمى بدلالات مضافة، بل قد يغير مجرى دلالته تغييرا تاما ويفضى به إلى مسلك آخر"فلا يكفى أن نقول إن الخطاب يتيح استخدام اللغة لمجرد تحقيق التواصل بين الذوات، بل هو فى ذاته محمل بعلاقة "بين - ذاتيةintersubjective ". هو يحددنى بالنسبة إلى الآخر لا فحسب، من جهة ما أقول ولكن أيضا من جهة أنى أوجه الخطاب إليه تحديدا، ومن جهة المستوى الذى أختاره منطلقا لمخاطبتى له"(٦٤).

و إن تفحصنا طبيعة هذه العلاقة المنتظمة بين أطراف الخطاب تبينا أنها لئن ارتدت، فى جانب منها، إلى علاقة المواقع بمفهومها المؤسساتى أو الفئوى واحتفظت ببعض سماتها باعتبارها سمات اجتماعية عامة، فهى تتجاوز حدودها المغلقة لتطول تصورات الذات لنفسها وللآخر

ولتتحول إلى "مجموعة من المكونات الخيالية التى تعاين ما يسنده كل من طرفى الخطاب "أ" و"ب" إلى الذات وإلى الآخر، الصورة المتبناة للذات أو المراد إظهارها وصورة الآخر كما تدركها الذات"[٦٥]. وهكذا فلئن كانت هذه المواقع محددة سلفا فى جزء منها، فهى ليست قارة ولا نهائية لكنها متحركة خاضعة لكل أنواع التحول والتطور والتمايز والتفاوض "قل من أنا بالنسبة إليك أقل لك من أنت بالنسبة إلي" . فمجرد توجيه الخطاب يفترض، علاوة على الانتصاب فى موقع معين، اعترافا متبادلا بين المتلفظ والمتلفظ ـ المشارك بموقع أحدهما من الآخر، وكذلك دعوة إلى قبول "أنى أنا الذى يتكلم من الموقع الذى أتكلم انطلاقا منه "[٦٦] والالتزام به . وقد يكون فلاهو أكثر الدارسين إفاضة فى تحليل هذه المواقع وإظهار مدى هشاشتها وخضوعها لأحكام التحول والتطور والمزاوجة بين مستويات من السلوك متعددة، حتى لا إمكان للفصل بينها ومعرفة الحدود الفاصلة بين ما ينتمى إلى الخيالى وما هو من قبيل اللعبة وما يعد موضوعيا راسخا فى الواقع العملى . فهذه المواقع تنزل، فى حكمه، وكما ألمعنا، منزلة اللعبة من جهة أنها خاضعة لقواعد مقررة سلفا محددة قبليا، وأنها أدوار مسندة للأفراد من قبل سلطة متعالية للنهوض بها . على أن الفرد ما إن ينخرط فى هذه اللعبة حتى ينسى نفسه وينسى أنه منخرط فيها، فيسعى إلى التخلص منها، فإن لم يكن ذلك متاحا طلب نصيبا من الحرية فى ممارستها وتغيير القواعد فيها أو تحويلها على نحو يرتضيه ويستجيب لطامحه وغاياته . ولما لم يكن فى الإمكان، فى معظم الأحيان، تحقيق ذلك وتطوير قواعد اللعبة على الوجه المرجو، حصل توتر بين كلا الطرفين، بين ما يفرضه المجتمع ويلزم به الفرد، وما يرنو إليه هذا ويصبو إلى التخلص منه، أو على أقل تقدير، التصرف فيه وتعديله فى اتجاه يلبى ما تمليه عليه مصلحته . وقد يفضى هذا التوتر إلى عنف صريح معلن، أو مضمر مبطن لا يمثل الفرد فيه العامل الأقوى والأكثر حظا بتحقيق الغلبة لاختلال موازين القوى بين الطرفين" فعلى النقيض من اللعب، للأسف، فإن العلاقات الاجتماعية والذاتية بين الأفراد تمثل "لعبا" لا قدرة لأى فرد على التخلص منه لذا شحنت علاقات القوى بالعنف"[٦٧]. وكما يبين بارت فى معرض تقديمه نظرية التبادل القولى وتعليقه عليها فـ"إن الذات المتكلمة ذات جدلية حرة ومقيدة فى آن .هى حرة من جهة أنها غير سابقة للغة، وأنها تتحدد وتتأسس تدريجيا، وفى مجرى تطور نطقها بخطابها واستماعها إليه، أو على الوجه الأصح فى مجرى استماعها لما تتخيل أنه خطابها نفسه، فليس الخطاب مجرد تعبير عن الذات، بل هو إضافة إلى ذلك، وربما قبل ذلك، إنجاز وإنتاج لها . فحريته لا تأتى من سلطة علوية ولا من العقل المجرد، ولكن بواسطة ما يوفره له النظام الرمزى من علب لعب (وليسند إلى هذا التعبير جميع ما يعرف له من مفاهيم)، لا إمكان له التكلم والانتصاب ذاتا بدونها وبمعزل عنها. وهو من ناحية أخرى مقيد من جهة أنه ليس بوسعه أن يعرف بنفسه إلا من موقع ما ينتمى إلى نظام محدد سلفا ومتعال عليه، وأنه لا يستطيع "التموقع" انطلاقا من ماهية لأنه لا يكون إلا تدريجيا وبحسب تطور خطابه، أى، قدريا، بحسب الصورة التى يعتقد أن الآخر يسندها إليه أو يسقطها عليه ؛ هذه الدائرية تحدد، بوجه من الوجوه، الغثيان الإنسانى . فالإنسان لا يعدو أنه منذور "للاستراتيجية"، وتحتل هذه، كما هو معروف، محلا متميزا فى السجل اللغوى الحربي"[٦٨].

ويصلنا ذلك بمظهر آخر يوليه فلاهو أهمية فى تناوله الموضوع بطريقة تنحو توجها استعاريا فى بعض المواطن، ويكمن فى ما يشوب هذه العلاقات من مسحة قضائية بالمفهوم العام للكلمة. فكل طرف من الأطراف المشاركة فى الخطاب يسعى، فى إطار صراع القوى، إلى احتلال المواقع والاستئثار بالمراكز المتيحة فرض الحضور . وحرصا على تحقيق هذه الغاية وحمل الطرف المقابل على الاعتراف بالذات وتأهيلها للانتصاب فى الموقع الذى أرادته لنفسها وجب إنتاج العلامات الدالة على ذلك والمؤهلة لجعله يتبوأ ما يطمح إليه من مكانة ويرغب فى احتلاله من مواقع. وهذه

العلامات هى ملك للمجموعة المحتلة مرتبة السلطة التى تعود إليهـا، فـى نهايـة المطـاف، مهمـة التقويم والحكم . ففى غياب اعترافها تنتفى من السعى إلى احتلال المواقع كل قيمة . ذلـك أن كـل فرد يحتل مكانته أو يرتقى إليها انطلاقا مـن وضـع داخـل نظـام أو شـبكة مـن المواقـع تتجـاوزه، وتتميز بحركيـة أو ديناميكيـة داخليـة مخصوصـة، والحاصـل أنـه لا توجـد، فـى حكـم الباحـث المذكور، كلمة لا تنطلق مـن موقـع ولا تـدعو المتلفظ ـ المشـارك إلى موقـع مـواطئ لهـا"[٦٩]. وهـذه العلامة قد تكون موافقة لما يتوقع صدوره انطلاقا من الموقـع المسـند إلى الفـرد، وقـد تكـون مخالفـة لذلك ساعية إلى احتلال موقع آخر، وداعية المخاطب إلى الاعتراف بهذا الموقع، وربما حملـه علـى الانخراط فى علاقة مبنية على أسس جديدة .

على أن الأظهر أن الفرد لا يلبى ما يملى عليه من مواقع، فيسعى جاهدا إلى احتلال غيرها، وكثيرا ما يحصل، فى إطار ذلـك شـد وجـذب، بـين المـأمول والمرغـوب فـى بلوغـه أو اغتصابه، والعقبات الحائلة دون بلوغ ذلك، والعاملة على حرمانه مما يطمح إليـه وشـده إلى موقعـه المفـروض عليه مسبقا . وهذا الوضع قد يؤدى بدوره إلى اختلال فـى مستوى علاقـة الفـرد بـالآخرين وحتـى بنفسه، فيتوهم أنه يتكلم من الموقع المؤهل للانتصـاب فيـه، والحـال أنـه، فـى منظـور المخاطـب، يتكلم من موقع آخر غير معترف له به " من أنت حتى تكلمنى من هذا الموقع ومـن أذن لـك بـذلك وأهلك لمخاطبتى انطلاقا منه ؟"، وينتج عن ذلك توتر وسوء تفاهم، فى علاقة الفرد بالآخرين، قـد يؤولان إلى حالات من العصاب وحصول قطيعة مع العالم الخارجي[٧٠].

وبالرغم من أن ما سبق تحليله من تزاحم وتدافع بين المشاركين فى عملية الخطاب لاحـتلال المواقع وفرض الحضور وجعل "المتلفظ ـ المشارك" يعترف بالذات ويحلها ما تدعو إلى الانتصاب فيه من مراتب، يوسم، فى جزء منه، بطابع خيالى وتندس فيه عوامل نفسية لا معرفة للمشـاركين فـى الخطاب بها ولا قدرة لهم على التحكم فيها لانتمائها إلى السلوك الذاتى اللاواعى، فالتبادل القـولى محكوم، فى جزء آخر منه، بعوامـل موسـومة بمسحة موضـوعية أشـرنا منهـا، إلى تلـك الموصـولة بالمؤسسات والظروف الاجتماعيـة العامـة القائمـة علـى صـراع قـوى والمحتضـنة للتبـادل القـولى . وسنسعى، فيما يلى، إلى الإلمام بعوامـل أخـرى مسـاهمة فـى بلـورة التبـادل القـولى وإضـاءة بعـض أبعـاده، وتخـص تحديـدا وضـع الشخصـيات فـى ذاتهـا وعلاقتهـا المخصوصـة بالشخصـية أو الشخصيات المشاركة لها فى التبادل القولى وكيفية رؤيتها إليها وتقويمها لها. ويختصر شارودو[٧١] هذه المعطيـات الذاتيـة فـى جـنس الشخصـيات ووسـطها الاجتمـاعى وسـنها ووظيفتهـا ومظهرهـا الخارجى وبنيتها الجسدية وحالتها النفسية ساعة التبـادل القـولى، ونـوع العلاقـة المنتظمـة بينهـا وبين الأطراف المشاركة لها فى هذا الحوار، ووضعها بالقياس إليها فى مستوى الرتبـة الاجتماعيـة . وبالرغم من أن هذه الأوضاع السابقة للتبادل القولى والممثلة أرضيته والأساس الذى يبنى عليه تبدو ثابته ونهائية، فإنها تتجلى متى تفحصناها، فـى المسـتوى العملـى الحـى غـير قـارة ولا نهائيـة، وقابلة، كما أشرنا، للتغير والتقلب أثناء الأفعال بالكلام . وبـذلك فـهـذه المعطيـات مجتمعـة وسـواء كانت الشخصية واعية بها أو غير واعية تبدو قائمة على حدين، هى من ناحيـة تسـهم فـى صـوغ هوية الأطراف الناهضة بعملية التبادل القولى وتحديد صورة حضورها، واقتضاء، فى تلوين خطابهـا وتكييف نوعه وسجلاته، وتساعد فـى المحصـول علـى استشـراف أفـق انتظـار واسـتجلاء المعنـى. ولكنها من ناحية أخرى تبدو قائمة على أرضية رخـوة متصـلة الحركـة والتحـول، لمـا يحكـم هـذه الأطراف من نزوع متصل لتجاوزها وتقديم صورة أخرى لها، تنفى السابقة، أو تعدلها، وفى معظـم الأحوال تطورها وتقدمها فى مظهر أرقى استجابة لما يعرف عند قوفمان ب"نظرية الوجـوه "، فـإذا هى أبدا متجددة، وإن فى مظاهر معينة، وبنسب متفاوتة، وترتد دلالتها، فى نهايـة المطـاف، إلى ما تريد تقمصه من لباس وتجلـو فيـه ذاتهـا وتكسـبه حضـورها . وكمـا يقـول ليـونس " إن طريقـة

حضورنا فى الواقع وتقديمنا لصورتنا فى الوجود تشف عن صيغ دلالاتنا، فنحن ننتج المعنى بواسطة كيفية هذا الحضور"(٧٢) . وفى المحصول فإن الموقف يختصر تدريجيا وعن طريق توسيع دائرته توليديا تاريخ الشخصية وطريقة رؤيتها إلى الأشياء والآخرين واتساعا عالمها الوجودى كله"(٧٣). فكل شخصية تتميز بنوع مخصوص من الحضور وبأسلوب فى الخطاب وطريقة فى التدخل " prise de parole، فتبدو بعض الشخصيات مكثرة وأخرى شحيحة بالكلام لا تتدخل إلا فى مناسبات قليلة ومواقف معينة، وربما تؤثر الكلام مع شخصيات دون أخرى، ويتجلى ذلك بوضوح تام فى النمط الروائى التقليدى . كما أن لكل مبدع طريقته فى إدارة الحوار وتوزيعه على المشاركين فيه ، وتحديد مواطن الاستراحة أو التوتر والاستئثار بالكلام أو التخلى عنه . كل ذلك يخضع لخطط أو استراتيجيات محكومة، فى جزء منها، بسنن النوع، وفى جزء آخر، بخلفيات فنية وقيمية توجه الكتابة وتحكم مسالك الإبداع فيها، وسبل تصريف عوالمها المتخيلة (٧٤) .

٤ ـ دور السابق من الخطاب فى إضاءة اللاحق : دور "المفترض "فى بناء السياق

للخطاب بمفهومه العام والخطاب الأدبى بمفهومه الضيق طرق مخصوصة فى بناء ظروف التلفظ وبسط المحطات والقرائن المحيلة على عوالمه الممكنة، والمتيحة فى الآن ذاته إضاءة فعل التلفظ وإجمالا التبادل القولى . ومما ينعقد بشأنه اتفاق الدارسين وينزل فى حكمهم منزلة القاعدة الثابتة أن السابق من الخطاب، بمفهومه التقليدى المتداول، يمهد للاحق ويضيئه . فمن وجهة النظريات المختصة فى تحليل الخطاب فى مستواها المحدود لا يتحقق النص "إلا إن كان التلفظ بكل جملة متكئا على ملفوظ على الأقل من الملفوظات السابقة ،على نحو يصح معه القول إن فهم اللاحق يتطلب ضرورة معرفة السابق"(٧٥) . ويسلمنا ذلك مباشرة إلى مسألة العلاقة بين الموضعى والكلى، ومنها إلى موضوع التماسك والاتساق cohésion / cohérence . ففى المستوى الموضعى يحتاج الخطاب، ليكتسب صفة الاتساق، أن يكون كل ملفوظ فيه موصولا، على نحو أو آخر باللاحق بانيا بحكمه هذا لسياقه ومحققا لتماسكه فى المستوى الموضعى . فكما يشير ديكرو ف" إن التماسك يتأسس على انتساب جملة ما سوية التركيب إلى سياق لغوى معين . والنص يلبى مقتضيات الاتساق وشروطه متى كانت الجمل المضمنة فيه محمولة على أنها وحدات ملفوظية محتملة فى السياق السابق "(٧٦).

على أن تماسك الوحدات المكونة للخطاب فيما بينها لا يفضى بالضرورة إلى الحكم باكتسابه فى جملته اتساقا إلا على سبيل الافتراض المنطقى القياسى . فقد ترتبط الملفوظات فى خطاب ما فيما بينها بطرق مختلفة صرفية أو تركيبية أو معجمية أو أسلوبية أو غير ذلك من وجوه الترابط دون أن يحقق ذلك اتساقا فى الخطاب فى جملته ويضمن عدم تفككه أو اضطرابه . وعلى النقيض من ذلك قد تنعدم هذه الروابط فى الظاهر فيكون كل ملفوظ فى الخطاب غير مرتبط بالملفوظ السابق له، والحال أن هذا الخطاب قد يكتسب مسحة من الاتساق . مما يحمل على مجاراة الرأى الشائع حديثا والقائل بأن موضوع الاتساق يرتد، فى المقام الأول، إلى عملية بناء فى مستويات مختلفة ضمنها المستوى اللغوى والدلالي . على أن الخوض فى هذا الموضوع من وجهة نظرية عامة يخرج من دائرة اهتمامنا ،ولا يعنينا منه إلا ما اختص بالخطاب الأدبى وانحصر فى بابه.

وهكذا فإن توسعنا فى الموضوع وتناولناه من وجهات موصولة بالخطاب السردى، تبينا أن مما يقوم عليه بناء السياق فيه، أن ما يذكر مرة من أوصاف متصلة بمعلم أو ببيت أو بشخصية أو غير ذلك يحافظ عليه، ويختزن فى الذاكرة فلا يعاد ذكره إلا للتذكير به إجمالا أو بخصائص منه أو جزئيات غيبت ولم يعرض لها سابقا. وتغدو هذه الأوصاف مفترضات حاضرة فى الذهن مستعدة، أثناء القراءة، للانبعاث، ربما بتفاصيلها، بمجرد ذكر الموصوف أو تسليط النظر على علامة محيلة

عليه أو جزئية مرتبطة به على سبيل المجاز المرسل . وعن طريق اختزان هذه المفترضات يضمن تطور النص القائم على تضمين معلومات جديدة تكتسب بدورها حكم المفترضات المؤسسة لسياق جديد . فكلما تقدمنا شوطا فى قراءة الخطاب حصلنا على معلومات تضاف إلى السابقة وتثريها وقد تعدلها وتكيفها بتسليط أضواء أخرى كاشفة عليها . ففى غياب هذه الآلية فى اشتغال الخطاب يضطر النص إلى التذكير المتصل بمعطيات سابقة مما يؤول إلى تعطله والدوران فى حلقة مفرغة على نفسه. وبمقتضى ذلك ينتفى فهم الكثير من خلفياته وتحديدا ما تعلق منه بـ"الإشارات من طرف خفى" و"المومإ إليه" و"الغمز" وما جرى مجرى ذلك مما ينتظم، إجمالا، فى حكم ما يعرف بالمسكوت عنه، وما نأمل أن تكون لنا عنده وقفة عريضة فى دراسات أخرى لاحقة .

ولعله من المفيد أن نشير إلى أن ديكرو يعتبر المفترض متخللا نسيج الخطاب مندسا فى أضعافه خارج كل سياق، وبصرف النظر عنه . فهو مكون لغوى محايث لعملية التلفظ فى ذاتها، وبحكمه هذا يختلف عن النوع السابق المتيح التنبؤ باللاحق وإنتاج المعنى انطلاقا من معرفة السابق، والمصنف عند فى خانة "المكون السياقى البلاغي"[٧٧]. وبإسناد مفهوم لسانى للمفترض تغدو اللغة فى ذاتها مشحونة بالمسكوت عنه مؤسسة عليه بعد أن كان من خصائص الاستعمال اللغوى والخطاب تحديدا . وهكذا فما إن نقف على ملفوظ حتى يتاح لنا إجراء عمليات اقتضائية يسمح لنا بعضها ببناء سياق أو طائفة من السياقات المحتملة .

وهكذا فعندما تستهل رواية كما يلى :

" - المقعد الأمامى أرتح .

- هيا تفضلى من هنا ." [٧٨]، يسعنا أن نستقرئ مجموعة من المفترضات التى تمكننا من بناء سياق معين، من قبيل أن حدث القول يجرى داخل حافلة، وأن الشخصية المتلفظة بالقول الأول هى امرأة، وأنها متعبة لطول الوقوف فى الحافلة، أو لأن مقاعدها الخلفية غير مريحة، وأن العلاقة بين الشخصيتين قائمة على التبادل المستجيب لأعراف "المواطنة"، وما يجرى مجرى ذلك. على أن الأمر قد لا يكون على هذه الدرجة من الوضوح، ذلك أن الخطاب اللاحق هو الذى يؤكد لنا أو ينفى صحة ما أجريناه من استنطاق للملفوظ وانتهينا إلى استخلاصه من مفترضات، فيزداد السياق المتصور تأكدا ووضوحا، ونسعف بمزيد من الأدوات لاستقراء خلفياته ونظم تدلاله، أو يحملنا على مراجعة مفترضاتنا السابقة وإحلال أخرى محلها بعد أن بان على سبيل المثال أن المتكلمة تريد المناورة أو المشاكسة، وأن الرد يضمر تحديا . وقد يقدم المفترض باعتباره معروفا حاصلا بشأنه اتفاق فلا يحتاج إلى توضيحه أو التصريح به، والحال أنه قد لا يكون معروفا من قبل المتلقى ،أو يكون محل خلاف وجدل، ولا تقصى من هذا المجال النوايا الخفية والمقاصد المضمرة وخطط التمويه والمغالطة سعيا إلى تحقيق غايات معينة . ومن النتائج المترتبة على هذا الأمر سوء التفاهم أو نسف الحوار من أساسه، وستكون لنا عودة إلى هذا الموضوع لإبراز بعض مسالكه الدقيقة من خلال بعض النماذج التطبيقية .

وبذلك يبدو الخطاب بمثابة حلبة محملة بمفترضات متعددة وأفعال بالكلام مبطنة وأصوات كثيرة ومتدافعة وبالخلفيات المسكوت عنها المندسة فى نسيج الردود المصرح به والمسهمة فى إكساب الخطاب حواريته أو "مسحته الجدالية"[٧٩].

على أن للمفترض وجها آخر من الفائدة فى تحديد السياق وبنائه، ومحصوله أن الخطاب كسول لا يقول كل شيء مما يترتب عليه انتشار الثقوب والبقع الفارغة على سطحه، واستنادا إلى "مبدأ التعاون" المعروف والقاضى بأن طرفى الخطاب يبذلان أقصى جهد للفهم والإفهام يحرص المتلفظ على بلوغ الهدف فى الإفهام من أقرب السبل وأيسرها مقصيا من التلفظ إضافة إلى ما يعد من قبيل التكرار، كما رأينا، المعلومات التى يقدر أن المتلقى يعرفها انطلاقا من "معرفته بالعالم" أو

"موسوعته"، والمقصود بها التجارب المكتسبة عن طريق الاحتكاك بالعالم والمختزنة فى الذاكرة فى قوالب تسند إليها تسميات مختلفة : "النماذج الصورية " و"الأطر" و"الخطاطات" و"السيناريوهات". والمقصود بها، إجمالا، وبصرف النظر عن الفوارق الضئيلة المميزة بعضها من بعض أن الذهن يختزل نظم سلوك وتصرف عمليين أو فكريين فى أطر تتميز بنسبة عالية من الاستقرار، وقابلة للاستثارة ساعة القراءة لتكون أداة فعالة توظف لإجراء عمليات اقتضائية، يستكمل، بموجبها، ما تعمد النص إغفاله وتملأ بقع الفراغ فيه . وبهذه الطريقة يوضع حد لعملية التدلال أو التراسل الدلالى، ويضمن الاقتصاد فى التعبير[٨٠]. وهكذا فعندما يخبرنا الراوى بأن شخصية ما سافرت إلى الخارج فبوسعنا نظريا الاكتفاء بمجرد هذه الإشارة لنكمل ما غيبه الملفوظ عمدا، ونبنيه عن طريق ما نعرف من سلوك وأفعال نقوم بها عند السفر إلى الخارج، أو الذهاب إلى مطعم، ولا يحتاج إلى التبسط فى الوصف أو التوقف عند الجزئيات إلا إن قدر أن فى ذلك فائدة يقتضيها مجرى الأحداث أو إسهاما فى إضاءة بعض الخلفيات الدلالية .

ويستتبع ذلك أنه يصبح فى حكم الإمكان، فى غياب كل تحديد لسياق معين من قبل الراوى، تقدير سياق محتمل من خلال ما يصرح به الخطاب، ذلك أن " الملفوظ يحمل مجموعة من القرائن المحيلة ضمنيا على ما لا يتلفظ به، ومع ذلك يحكم دلالته ووظيفته، ففعل التلفظ لا يكتفى بتقديم مضمون دلالى، لكنه ينشر-فى الآن ذاته وضعا يكون الملفوظ فى ضوئه مفيدا ويكتسب دلالته، إن كل ملفوظ ينخرط فى سياق ويسعى إلى تغييره "[٨١].

والحاصل أن هذه الآلية فى استقراء المفترضات عن طريق إجراء عمليات اقتضائية تساعد، علاوة على ما سبق ذكره من إكمال النص بملء ثقوبه وسد بقعه الفارغة، على استقراء المعانم المتشاكلة المنتظمة فى قسم دلالى واحد isotopie والمتجلية فى المستوى السطحى للنص وتلك المتخللة نسيجه والمندسة فى أضعافه . وتكون بمقتضى ذلك أداة ناجعة لإكساب النص اتساقه فى المستوى الدلالى[٨٢].

٥ ـ بناء السياق وقراءته :

يحل السياق المحتضن التبادل القولى بين أعوان مضمنين فى العالم المتخيل ومتحركين فيه، فى مرتبة "وسيط خطابي" لطرفين هما السارد المفترض أنه مفوض عن منتج نص، والمتلقى الضمنى الحاضرة صورته فى النص، بطرق وعلى أنحاء متعددة، ومن خلاله أو فى مستوى موصول به، قارئ النص . وغنى عن التأكيد أن طريقة تعامل السارد مع المعطيات السياقية تختلف باختلاف نظم الكتابات السائدة وأنماط السلوك الجارية والعادات الثقافية المتداولة، يضاف إلى هذا توجه القائم بعملية تقديم السياق واختياراته الفنية والإيديولوجية، والصورة التى يريد أن يقدمها للمتلقى بمختلف وجوهه وينتحلها لنفسه، فيسوغ أن يتجلى فى مظهر العون المكتسب كفاءة معرفية عالية ومصداقية تؤهلانه لتقديم العالم المتخيل، أو الموقف المحدود المدى فى وثوق وثبات وأمانة، ومن أبرز أنواع الكتابة أخذا بهذا التوجه وانخراطا فيه الخطاب السردى التقليدى . لكنه قد يتوخى غير هذه الطريقة ويجلو حضوره فى غير هذا المظهر، فيبدو، على سبيل المثال مترددا فى بسط الظروف الحافة بالتبادل القولى تظاهرا بعدم امتلاكه معرفة كافية بها، أو حرصا منه على إضفاء مسحة من الغموض أو اللغز عليها لغايات محسوبة منتظمة فى إطار دلالية الموقف فى ذاته أو خطة الكتابة فى جملتها، فتبدو فى هذه الحالة مستهدفة تضليل القارئ وتمويه الحقائق ومن خلال ذلك شد انتباهه وجعله يترقب اللاحق حتى تنكشف له الأمور ويعرف جليها، على نحو ما تعمد إليه الروايات القائمة على التشويق . وقد يخفى هذا المظهر المتمثل فى إضفاء ظلال من الغموض واللبس على ظروف التلفظ توجها فنيا يستهدف، فى بعض مستوياته الظاهرة تجاوز

نماذج الكتابة التقليدية السائدة فى التعامل مع المادة الروائية، ويحمل، فى مستويات أكثر خفاء، دلالات ذات أبعاد فكرية وجودية، أو نفسية، وتعميما، رؤية إلى الوجود وطريقة فى الحضور فيه . ولنا من النماذج البارزة المجسدة لهذا التوجه بعض روايات إدوار خراط ومنها بوجه خاص "رامة والتنين" و" أبنية متطايرة ".

و قد يعمد السارد فى حالات أخرى، وإن كانت شاذة فى الإبداع العربى، إلى دعوة القارئ الضمنى إلى مشاركته فى بناء ظروف التلفظ انطلاقا من موقف مخصوص، مكسبا بذلك خطابه مسحة حوارية ومجريا عملية تعليب متراكبة المستويات لسياقات ينخرط ضمنها السياق المتخيل للمتلقى الضمنى ومن خلاله للمشاهد، كما يتجلى من خلال بعض الإشارات المسرحية المتصدرة مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر".

والسبل المتوخاة فى تحديد السياق وبنائه من الكثرة والتنوع بحيث لا إمكان للادعاء بقابليتها للمحاصرة، وما أتينا على ذكره لا يعدو أنه يمثل بعض الاتجاهات العامة الأكثر تجسيدا للموضوع المطروق . على أن عملية البناء، على اختلفت أشكالها وتنوع المسالك فى صياغتها تخضع لضغوط بنيوية تمليها طبيعة الكتابة فى ذاتها . فالسارد مهما اجتهد وحرص على أخذ نفسه بالدقة فى رصد الوحدات المختلفة المكونة للإطار السياقى والوفاء لما يفترض أنه المرجع المحتضن لعملية التبادل القولى، سيبدو لا محالة مخلا مقصرا فى الإيفاء التام بالحاجة إلى المعرفة الكاملة لعدم إمكان الإحاطة بجميع الجزئيات، واستتباعا، وضع حد لظاهرة للتدلال. واقتضى ذلك الاختيار. لكن للاختيار كذلك قواعده وأحكامه ،وضمنها بداهة، بل المتبوئ منها محل الصدارة، المواضعات الجارية ونماذج الكتابة المتداولة المذكورة فى موطن سابق . فإذا سلمنا بما تفيد به بعض الدراسات التداولية من أن كل كتابة تتجه إلى متلق حاضر بالقوة فى ذهن المتلفظ ساعة الكتابة ،أمكن القول إن المتلفظ التقليدى يتجه إلى قارئ ضمنى نموذجى حددت سمته ونحتت معالمه أساليب الكتابة الجارية وسننه المتداول . فيكون الموقف المعروض نسخة مواطئة لنسخ سابقة لها أو متزامنة معها ومرجعة صورتها وصداها على نحو أو آخر[٨٣].

و ينطبق هذا الحكم على ما يجريه بعض الدارسين من تحليل يفيد بعدم إمكان الوقوف على ملفوظات نقية تمام النقاء وبأن ما نقوله يمحو ما سبق قوله ويعيد قوله دون انقطاع وبلا توقف، ومع ذلك يداخلنا شعور بأننا نقوله للمرة الأولى وللأبد . وفى هذا الصدد يقول باختين " إن اللغة قائمة على فيض متدفق من الأفعال بالكلام لا ينقطع مدها ولا يكف سيلها، وفى خضمها لا شيء يبقى ثابتا مستقرا ولا شيء يحافظ على صفائه .. ففى كل تلفظ نجد خصائص مماثلة لخصائص تلفظات أخرى قيلت فى سياقات مشابهة، وهذه الخصائص هى التى تضمن وحدة اللغة وتتيح فهمها من قبل المتكلمين لها، ومع ذلك فكل تلفظ يبدو فريد نوعه وكأنه يقال للمرة الأولى"[٨٤].

ولئن جاز له التصرف فى بعض هذه المواضعات واستعمالها بطريقة أو أخرى استجابة لتوجه فنى مخصوص أو حرصا على توظيفها لبعض الغايات الفكرية، فالمفترض أن عملية التصرف هذه تنحصر فى دائرة محدودة المدى، فإن تجاوز التصرف هذا الحد وخرج من هذه الدائرة دائرة المواضعات الجارية والسنن السائد، انتقلنا إلى صنف آخر من الكتابة ،ودخلنا دائرة التجديد القابلة للتشكل فى وجوه مختلفة واتباع مسارات متفاوتة المراتب والدرجات. وفى الحالات القصوى فالقائم بعملية الكتابة يصنع قارئه ويصوغ صورته وفق التوجه المقصود اتباعه . على أن صورة المتلقى كما تنطبع فى ذهن المتلفظ، أو كما يصوغها له ذهنه وفق معطيات متعددة، لا تطابق، فى معظم الأحيان، المتلقين الفعليين ،لأسباب كثيرة منها أن المتلفظ قد لا يضمن خطابه علامات كافية لتمكين المتلقى من إعادة بناء السياق وتأويله، وقد لا يحمل كلا الطرفين هذه العلامات الدلالة نفسها فيعز الفهم والتواصل. وقد يحمل المتلقى منتج العلامات نوايا لم يقصدها

فيفهم السياق على غير المراد ويفشل الحوار، وقد يرتد السبب فى عدم التوافق إلى سوء تقدير وإجراء حسابات خاطئة فى قراءة الوحدات الدالة على السياق .

على أن السبب الرئيسى فى ذلك يرتد إلى التباس علاقة العلامة بالمرجع :

فالعلامة تمثل الأداة الرئيسية فى ترجمة فهمنا للواقع والتعبير عن أفكارنا وتصوراتنا للأشياء والوجود "كل تفكير مدعو بالضرورة إلى ترجمته إلى علامات"[٨٥]. ولهذه الترجمة آليات ونماذج مفهومية متعددة قد تكون تلك التى استنبطها وأرسى دعاماتها بيرس أكثرها إجرائية وطاقة توليدية وقدرة على الكشف والإضاءة.

والذى يستخلص من جماع تفكير بيرس فى الموضوع أن العالم الإنسانى مشحون بالعلامات، وأن حضور الإنسان ذاته قائم على أنظمة مختلفة الوجوه من العلامات . ففى غياب العلامات لا إمكان للتواصل والتبادل الفكرى ولا حتى لفهم العالم وتأويله. ويبدو أن الإنسان فى منظور بيرس يعيش فى عالم لا يعرف عنه شيئا ولا حتى موقعه منه .

إن العلامة ترمق بنظرها فى اتجاه عالم الأشياء وهى قابلة للانتظام فى عمليات تأويلية لا تنتهى إلى حد . ولئن نزع بيرس إلى إكساب نموذجه السيميائى حضورا مستقلا أو قائما على آليات ذاتية داخلية، فطاقته الإجرائية لا تتحقق ولا يتوفر لها حظ الفعالية فى غياب انخراط الذات الإنسانية داخل هذا النظام . فلهذه الذات وظيفة ودور لا غنى عنهما فى عمل هذا النظام . لكن الذات المعنية لا تنتظم فى خانة اجتماعية أو نفسية أو فلسفية فينومولوجية أو وضعية، لكنها ذات حوارية بالأساس ."فلأن العلامة تعين مؤولا فهو ينتصب بدوره فى مرتبة العلامة ويكتسب حكمها، وهذه العلامة تعين بدورها مؤولا آخر إلى ما لا نهاية له، إن "الذات السيميائية" مدعوة إلى التضاعف لتتحد مع الزوج المثالى المتمثل فى المتكلم والمؤول"[٨٦]. فالذات الحاملة للدلالة لا تدرك فى منظور بيرس إلا ضمن مجموعة حوارية قادرة على تقويم تأويل العلامات وتقدير مدى مصداقيتها . وتعتبر العادات عند بيرس والقواعد الجارية عند فتجنشتاين المحددة أساسا لكيفية استعمال علامة وآثار هذا الاستعمال المحتملة . فعندما نستعمل علامة فى سياق معين فهى تكتسب دلالتها بحسب ذلك السياق دون أن يعنى ذلك عدم بقاء ظلال دلالات استعمالاتها فى سياقات سابقة متخفية فى أضعافها متسربلة أعطافها . وعلى هذا الأساس فإن هذه القواعد التى نحتمى بها تتدخل فعليا فى أنماط حياتنا وتسهم فى صياغتها وتشكيلها على نحو أو آخر . فلا إمكان والحالة هذه أن نباشر أحداث اللغة أو بحسب السجل الاصطلاحى عند فتجنشتاين "نحو اللغة" بمعزل عن هذا الإطار أو خارجه وهو ما يعرض بيرس له ويحيل عليه فى الباب الموسوم عنده بالثلاثانية tiercecté. على أن العلاقة بين العلامة والسياق المحتضن لها محكومة أبدا بالتوتر لامتناع مطاوعة هذه لذاك وبقائها على الدوام مفارقة له، بالرغم مما يبذله مستعملها من جهد لتقليص هذه المفارقة وللحد من نزوع اللغة التلقائى إلى التعميم والتعبير الفضفاض الملتوى . وكما يقول فتجنشتاين فـ"اللغة نسيج متداخل من المسالكlabyrinthe تأخذ منها مسلكا فتؤتى حاجتك . وتبلغ المكان نفسه من طريق أخرى فتشتبه عليك الأمور وتضل حاجتك"[٨٧]. وبذلك يتضح أن البؤرة المنتظمة هذا الاتجاه فى التفكير فى العلامة وجماع التنظير لها يكمنان أساسا فى مساءلتها باعتبارها منتظمة فى نظام دينامیکی منخرط فى الفعل . وهو ما ينتظمه مفهومه لـ"العلامة الفاعلة le signe en acte ".

فاللغة، أو بوجه أدق كل علبة من دوالها المستعملة تبدو مجموعة من قواعد الفعل التى تكتسب دلالتها فى بعض الظروف الملائمة لعلبة الدوال هذه . وبين القاعدة ومستعملها يحصل التباس، هو تحديدا ذاك الراجع إلى التأويل المدعو إلى إبراز المعنى الفعلى المسند إلى القاعدة فى السياق المستعملة فيه . وهذا معطى عملى تجريبى . ومتى أسندنا إلى المؤول هذا المفهوم وسلطنا

عليه هذه الإضاءة أمكن أن نحمل الاستعمال نوعين من السياق : سياق موصول بالنحو الخاص باستعمال العلامة في ذاته، وسياق الكون الفكرى القائم فى ذهن المؤول أو ما تطلق عليه عادة تسمية العوالم الممكنة . وتوسم لحظة اللقاء هذه بين العلامة المعطاة العارضة نفسها للتأويل والناهض به بأنها لحظة استجلاء المعنى.

لكن كيف يتم التمييز بين العلامة الدالة والعلامة غير الدالة، وما السبيل إلى معرفة أن إشارة معينة صادرة عن المنتج لها عمدا وداعية إياه ضمنيا أن يلتفت إليها لتأويلها وإكسابها دلالة فى ضوء السياق المحتضن لها، أم أنها صادرة عن غير وعى ولا قصد، أى بالرغم من المسؤول عنها والمرسل لها؟ ويبدو أن بيرس لا يولى إلى هذا الموضوع عناية خاصة مقدرا أن المهم فى الأمر يكمن فى كيفية تلقى المؤول العلامة وفهمه لها . فالقصد، عنده، ليس عاملا حاسما فى عملية التأويل بالضرورة . فإن أصدر شخص صفيرا باتجاهى بغية تنبيهى إلى أمر أو الإشارة إلى أن انثت وحسبته صوت طائر كفت تلك الإشارة عن أن تكون حاملة عندى لمعنى وغرقت كما يقول بعضهم فى سديم العدم وانتفى منها بحكمها هذا صفة العلامة ؛ على أنها قد تكتسب دلالة عند ملاحظ للمشهد محتمل وتصبح عنده دالة مكتسبة فى هذا السياق حكم العلامة، أى الإشارة القابلة للتأويل . فيستنتج أنى لا أسمع أو أنى مستغرق فى تفكير سلبنى انتباهى وجعلنى لا أبالى بما يجرى حولى وقد تحمله عمليات الإقتضاء إلى صنف آخر من التأويل ربما لا تخطر على بال . ومهما يكن فلئن تتحدد الإنسان بأنه كائن ذو مقاصد ومشاريع أو بحسب بعضهم بأنه "كائن قاصد" فإن العلامة تخترق النوايا وتتعالى عليها . فما يدركه قارئ لنص بأنه علامة قد لا يدركه غيره على هذا النحو. "فالمعنى ينتجه الفرد لكنه يخترقه، فإذا هو، ونعنى الفرد، يغدو مدرجا فى الموقف معطى به"(٨٨). وتأسيسا على ذلك يسوغ القول إن الإشارة ومتلقيها لا ينتظمان فى موقف واحد، ولا ينطبق عليهما الحكم نفسه . ويستتبع ذلك أن شخصية من الشخصيات الموضوعة فى موقف معين قد لا تفهمه أو تحمله دلالة يختلف عما تحمله لإياه شخصيات أخرى، فينشأ سوء تقدير قد يؤول إلى توتر . وقد يشرف أو يطلع طرف ثالث، كالناقد، على الموقف نفسه ويفهمه فهما آخر يكسب من خلاله بعض الجزئيات قيمة العلامة ويؤولها بطريقة تختلف عن سائر المتلقين لها . ولنا من هذا القبيل فى الاختلاف فى فك شفرة العلامات فى سياقات معينة وتباين وجهات نظر القائمين به أمثلة كثيرة فى الآثار الروائية والمسرحية، قد تكون تلك المنتحية وجهة بريشت فى التأليف أبرزها وأكثرها تجسيدا له .

والمهم فى هذا الإطار أن نتساءل عن كيفية تبدى الدال وعن وجهة تلقى القائم بعملية التأويل له ؛ فالمؤول ينتصب فى موقع المدعو إلى " ترهين" العلامة فى السياق الواردة فيه . واكتشاف علامة أو إكساب جزئية مرتبة مرتبة الإشارة أى الدال المحمل بشحنة دلالية معينة، يفترض الاعتراف بالكون اللغوى والمتخيل المحتضن العلامة، وكذلك الاعتراف بالموقع المسند إلى القائم بعملية التأويل باعتباره ذاتا مؤهلة لتلقى العلامات وقادرة على تأويلها واستتباعا، على إضاءتها وإنتاج الدلالة من خلالها.

وتتطلب هذه العملية كفاءة عند المؤول يلخصها فتجنشتاين فى قدرته على فهم ما يسميه "قواعد لعبة اللغة المستعملة فعنيا ونحوها"(٨٩) . ويختلف ذلك بداهة باختلاف نظم التفكير عند المجتمعات وأنماط ثقافتها وطرقها فى تأويل العالم والتعامل معه. فليست الأشياء معطاة مرة واحدة ومكتسبة الدلالة نفسها فى كل المواقف، وعند جميع المجتمعات، لكنها تظل قابعة فى مكانها يلفها العدم حتى تأتى نظرة لتخرجها من صمتها وتسند إليها دلالة . ويحصل ذلك فى مستويات متراكبة، فالنص السردى، على سبيل المثال، يرسل بعض العلامات قد يتجاوز بعضها وعى المنتج له ويخترق نواياه، لكن القارئ، بدوره، قد يسند إلى تلك العلامات دلالة مخصوصة، وعلى

النقيض من ذلك قد يصرف النظر عن علامات أخرى مقصودة ولا يحلها فى مرتبة الدال المفيد أو الوظيفى ، وقد يسند إليها ، ويبدو هذه الحالة هى الأظهر والأكثر احتمالا ، دلالات مخالفة ، وربما مناقضة لما يفترض أن المرسل لها أراد تحميله إياها من دلالات . والحاصل أن كلا الوعيين المؤولين وعى المنتج للإبداع القائم الأول بعملية تأويل العالم ، والمؤول لهذا التأويل ، أى المؤول للعالم ، من درجة ثانية ومن خلال وسيط هو ذاك العالم المقدود من خيال ، لا يلتقيان ، ولا يغطى أحدهما الآخر ، إنما القاعدة أن يظل على الدوام أحدهما مفارقا للأخر . والنتيجة أن السياق لئن كان وسيطا ضروريا لإضاءة حدث الكلام ، واتساعا الحدث بإطلاق ، وعاملا حاسما فى استنطاقه وإبراز آليات اشتغاله وخلفياته الدلالية ، فهو يتسم أبدا بالبتر والاعوجاج لأنه يرمق بنظره فى اتجاهات متعددة ويحمل قيما مختلفة ومتذبذبة ، يستغل منها المؤول ما يلائم تكوينه الثقافى ، ويناسب خلفياته القيمية والفكرية والفنية .

فى خاتمة هذه الدراسة نشير إلى أن العلامة بدورها تحددنا وتسهم فى إكسابنا دلالتنا . فكما أن الفرد يضيء العلامة فإنه بالتوازى مع ذلك موضوع فى اللغة مغطى بها " فما يحددنى باعتبارى مقصودا بالعلامة فهو العلامة ذاتها ، وكما يقول بوفريس : "من المؤكد أن لغتنا العادية تفرض علينا موقعا بالنسبة إلى الأشياء ونظرة مخصوصة إليها "[٩٠] . والحاصل أن الوضع يقوم ، أساسا ، على عملية تفاوض بين الفرد والعلامة ، وسعى متصل للانخراط فى حوار منتج مع نظام العلامات المعطى والمحدد موقفا معينا .-على أن تأويل العلامات فى ذاتها لا يكفى لتحقيق الهدف وبلوغ الغاية المتمثلة أساسا فى إدراك الموقف فى كليته واستجلاء دلالته .فليس الموقف مجرد مجموعة من العلامات أو الجزئيات الدالة المضاف بعضها إلى بعض وفق عملية جمع رياضية بسيطة ، لكنه عامل من عوامل تشكيل تجربتنا وإكسابها وحدتها . فـ "كل حدث وكل موقف يستند إلى وجهة نظر تأليفية للعالم"[٩١] لأنه قابل للانتشار تدريجيا لينتهى إلى استقطاب جميع المواقف من جنسه ، فنتحدث عن الموقف الدرامى والموقف الغرامى والموقف الغنائى ويجوز أن نوسع القائمة إلى بلوغ حدود الموقف الاجتماعى بمختلف أصنافه .

وبالرغم من اجتماع كل نوع من أنواع المواقف المذكورة فى مجموعة من الخصائص المتشابهة مما يجعلها متراشحة متضامة ويبرر وسمها بتلك التسمية المشتركة ، فإن لكل موقف حدوده المكانية والزمانية وصورته المخصوصة فى تركيب مكوناته وتحديد مداه وضبط خصائصه الذاتية . وإذا كان الجسد هو المسؤول الأول عن صياغة الموقف وتشكيله حضوريا وكان متميزا بامتداده زمانيا أمكن أن نقدر أن لكل شخص إيقاعه وأن نتوقع ،استتباعا ، ضربا من الاتصال والاتساق بالنسبة إلى مواقف كل شخصية على حدة فيكون كل موقف امتدادا لمواقف سابقة وفى الآن ذاته تطويرا وتنويعا لها . كما أنه يسوغ لنا أن نتبين من خلاله اختصارا لتاريخ صاحبه واستشرافا لمستقبله واقتضاء وجهة نظر مخصوصة لعلاقته بالآخرين وبالوجود . ويجوز أن نتوسع توليديا فى هذه الفكرة فنعتبر الأثر ذاته علامة للعالم وموقفا منه ، وإن استعصى تحديد المعنى منه وكان هذا المعنى بدوره نتيجة عملية تفاوض بين الأثر والمتلقى استنادا إلى تقاليد متداولة فى التأويل .

الهوامش :

1-, J.L.Chiss ,J.Filliolet, D.Maingueneau<<Linguistique Française>>,Paris ,Hachette,1978, p .77.

٢ ـ للمقام فى التراث العربى أهمية بالغة فى مستويات معرفية متعددة . فهو يعد معيارا للتحليل فى الدراسات اللغوية من جهة مراعاته تهدى ، فى كثير من الأحيان ، إلى معرفة وظيفة الملفوظ ودلالته ، وفى تفسير القرآن ومعرفة أحكامه إذ يحتاج لمعرفة بعض الأحكام إلى تبين مقاصد الشريعة وغاياتها الرئيسية ، وفى الدرس البلاغى والنقدى من حيث إن البلاغ يتحدد ويفهم فى مستوى إنتاجه وتلقيه بالسياق المحتضن له ، وهو ما يعرف بتعبير الجاحظ المأثور من أن لكل مقام مقالا . وللتوسع فى بعض ما يتفرع إليه هذا الموضوع من مسائل ويثيره من قضايا

نحيل على دراسة عز الدين المجدوب: "دور المقام في التحليل النحوي تقطيع النص نموذجا"، موارد(مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة)، عدد ٥، ٢٠٠٠ ص.ص. ٧ - ٢٣، ودراسة الهادي الجطلاوي " مقام الخطاب في المبحث الدلالي العربي "، موارد، عدد ٦، ٢٠٠٠ ص . ص. ٧ - ٢٧، ومحمد الناصر العجيمي "الخطاب الوصفي في الشعر العربي القديم : الوصف في الشعر الجاهلي نموذجا "، مركز النشر الجامعي ومنشورات سعيدان، تونس ٢٠٠٣، يراجع منه بوجه خاص الفصل الفرعي المضمن في الفصل الثاني من القسم الأول والحامل عنوان " حد الوصف عند النقاد العرب القدماء " .

٣ - نحيل في هذا الصدد، بوجه خاص، على دراستنا الحاملة عنوان " الظاهر والخفي في النص، القصة نموذجا"، والمنشورة في " صناعة المعنى وتأويل النص : أعمال الندوة التي نظمها قسم العربية من ٢٤ إلى ٢٧ أفريل ١٩٩١، منشورات كلية الآداب بمنوبة ١٩٩٢، ص. ص. ٣٢١ - ٣٤٠، وعلى دراستنا "علاقة الإبداع بصاحبه : هل يعد الأثر الأدبي فعلا بالكلام؟ "، الفكر العربي المعاصر العدد ١٢٢ - ١٢٣، السنة ٢٠٠٢ ص.ص. ٤٦ - ٥١ .

4-M.Bakhtine << Le marxisme et la philosophie du langage>>Paris ,éd.de Minuit 1977p 59.

٥- نفسه ص ٦٢ .

٦- نفسه ص ٦٣، كذلك ص ٦١ و٦٢ .

٧ - نفسه ص ٦٧ .

٨ - نفسه ص ١١٥ .

٩- شيس وفيليولي ومنجنو" لسانيات فرنسية "، مرجع مذكور ص ٧٧ .

10-H.E.Brekle << Sémantique>>,Paris ,A.Colin , 1973 ,p 179 .

وقد يكون من المفيد أن نشير إلى أن التساؤل عما إذا أمكن الوقوف على معان ثابتة للوحدة المعجمية تمكن من إسناد نواة دلالية لها خارج كل سياق، وعلى نحو لا تتغير معه هذه النواة متى تغير السياق، صاحب المباحث الدلالية منذ عدة عقود وتباينت بشأنه المواقف بين متبن لهذا الرأي وقائل بنقيضه . ومما يذكر في هذا الصدد انتظام ندوة أفردت لمعالجة هذا الموضوع، وجمعت أعمالها في كتاب يحمل عنوان :

<< La quadrature du sens >> P.U.F.(Dir. C. Norman)

١١ - باختين " الماركسية وفلسفة اللغة "، مرجع مذكور ص ١٢٣ .

ولعله من المفيد أن نلاحظ، في هذا الصدد، أن جاكبسون لا يعتبر أن طرفي الخطاب، منتجه ومتلقيه، يستويان في المرتبة نفسها في فهم البلاغ . من ذلك أن صورة صوتية بالفرنسية من قبيل / بور/ Port لا يدرك المتلقي دلالتها، وما إذا كان المقصود بها الخنزير أو المرفأ إلا بمعرفة السياق الحاف بعملية الخطاب، فيما يغيب هذا الإشكال بالنسبة إلى المتلفظ بها بحكم أنه يعرف مسبقا ما يعنيه باستعمالها .

١٢ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

١٣ - نفسه ص ١٤٢ .

14-L.J.Preito <<Messages et signaux>>,P.U.F.,1966 , P 3.

١٥ - نفسه، ص ١٨ و١٩.

16-J.Caron<< Les régulations du discours, psycholinguistique et pragmatique du discours>> ,P.U.F. p 75 .aussi Germain , op.cit.p 188 190 □

على أنه قد يكون من المفيد أن نلفت إلى ما ينبه إليه كثير من الدارسين، ومنهم بريتو في كتابه المذكور وكذلك في كتابه الحامل عنوان: Essai de sémiologie, pertinence et pratique نشر Minuit سنة ١٩٧٧ ص.ص. ٤٦ - ٤٩، من أن القرائن المتوفرة في السياق لا تتساوى قيمتها ولا تحل في المرتبة نفسها من حيث نسبة قدرتها على إضاءة الملفوظ وكشف دلالته، إذ يكون بعضها أدعى إلى الأخذ به ومراعاته من غيره . ويرتد الأمر في نهاية المطاف، إلى عملية تقدير وموازنة بين مختلف القرائن، للاتكال على ما يعد أظهر وأقدر على الهداية إلى الدلالات الظاهرة والخفية في الخطاب . ويزداد أمر هذه الموازنة إشكالا وتوخيها تعقيدا متى كان المعنى بها الخطاب الأدبي، والسردي منه تخصيصا . ذلك أن التأويل يكون أكثر "صلاحية" بمفهوم بارت، وأقدر على النفاذ على دلالاته الخفية والانسراب إلى الخلفيات الثاوية في مستويات عميقة كلما توفرت في القراءة كفاءة أكبر على الاهتداء إلى القرائن المبطنة، والتفطن إلى أن ما يبدو من قبيل الإشارات العارضة غير

المحملة بمقاصد معينة، ينتصب في مرتبة الدال، ويكتسب بحكمه هذا دلالة مخصوصة، وقد يفضي استنطاقه إلى بناء معمار تأويلي متكامل.

17-M.Szegedy Maszak<< Le texte comme structure et construction>>,coll.<<Théorie littéraire , problèmes et perspectives>>P.U.F.1989p 209. □

ومما يلفت الدارس إليه، في معرض دراسته، من مظاهر التباس السياق في كثير من الأعمال الروائية الجديدة، وما يترتب على ذلك من إضفاء مسحة من الغموض على دلالة الخطاب، تعمد تعتيم المصدر القائم بعملية التلفظ والمتلقي المعني بالخطاب، ويخص ذلك تحديدا التلاعب بالضمائر. من ذلك أن القارئ لا يتبين بوضوح من المسؤول عن الخطاب غير المباشر الحر أهو الراوي أم الشخصية: كما لا يتضح له المقصود بضمير المخاطب "أنت" في الخطاب الداخلي، فتشتبه عليه المسالك لاحتمال أن يكون موجها من الشخصية إلى ذاتها بعد أن انشطرت قسمين، وجردت من نفسها ذاتا أخرى تخاطبها، أو من الراوي إلى الشخصية، أو من الراوي إلى القارئ الضمني، أو في طريق معاكس، من القارئ الضمني إلى الراوي: أو من القارئ الضمني إلى الشخصية ... وفي المحصول فإن الخطاب يبدو معلقا قائما في فراغ جاريا في منطقة انقطعت فيها قنوات التواصل بمفهوم جاكبسون.

18-E.Benveniste<<Problèmes de linguistique générale>>, Gallimard 1966 p 129. □

١٩ ـ مرجع مذكور ص ٥٩.

٢٠ ـ نفسه ص ٨٣.

21-A.J.Greimas& Courtès<<Dictionnaire raisonné>>, Hachette 1979 , p 66.

٢٢ ـ ثيس وفيليولي ومنجنو "لسانيات فرنسية" مرجع مذكور ص ٧٧.

23-C.Germain<< La sémantique fontionnelle>> P.U.F. ,1981 p 187 .

وهو تعريف يقول صاحب الكتاب إنه نقله من كتاب له سابق عنوانه "مفهوم السياق".

٢٤ ـ نفسه ص ١٨٨.

لعله من المفيد أن نشير إلى أننا نقف على أنواع أخرى من التحديد تنحو وجهة "عرفانية"، وتبرز من قيم السياق بناء العوالم الممكنة، وما يستتبعه هذا البناء من عمليات اقتضائية تراعي ما يعرف عند سبربر وولسن بمفهوم "الإفادة" pertinence، ومن أكثر الدارسين الفرنسيين تبسطا في تحليل هذا الاتجاه والتعريف بمسالكه جاك موشلير وآن ريبول، في بعض دراساتهما منها:

J. Moeschler & A.Reboul<< Pragmatique du contexte >> in <<Dictionnaire encyclopédique de pragmatique >> , éd . du Seuil 1994 , p 127 153 . □

وعلى أهمية هذا الموضوع فإننا سوف لا نتطرق إليه في عملنا خشية أن ينعطف بنا إلى مسالك متشعبة وشائكة تتجاوز ما رسمناه له من حدود. وسنسعى إلى توظيف بعض مبادئ هذا الدرس في بحوث لاحقة نتناول فيها "التبادل القولي" بالتحليل. كما قد يكون من المفيد أن نشير إلى وقوفنا على دراسات أخرى، لا نرى داعيا إلى ذكر أسمائها، تعنى بدراسة السياق من باب آخر من أبواب العرفانية، لكنها تتوخى في معالجتها هذا الموضوع طريقة موغلة في التجريد، واستثمار الصياغة الرياضية، ونعترف بأنها تتجاوز حدود كفاءتنا الراهنة.

٢٥ ـ ومما يذكر في هذا الصدد نشوء ما يعرف بالرياضيات التقريبية Les mathématiques du flou

٢٦ ـ شيس وفيليولي ومنجنو" لسانيات فرنسية"، مرجع مذكور ص ٧٨.

27-J.Lyons<<Sémantique linguistique>>,tra.fra.Larousse ,1990 ,119.□ □

٢٨ ـ شيس وفيليولي ومنجنو " لسانيات فرنسية "، م. م. ص ٧٣.

29-Lyons , op . cit.p 210 .

30-C.Germain ,op. cit . p 192□

31-Lyons , op. cit .p 198 .□

٣٢ ـ نفسه ص ٢١٠.

٣٣ ـ نفسه ص ٢٠٩.

٣٤ ـ نفسه ص ٢٠٤.

٣٥ ـ نفسه ص ٢٠٥.

٣٦ ـ نفسه ص ١٩٩.

٣٧ ـ سنقف على عناوين لدراسات هؤلاء المعنية .

38-F.Rastier <<Sens et textualité>>, Paris , Hachette ,1989 ,p 48 .

٣٩ ـ نفسه ص ٣٨ .

٤٠ ـ نفسه ص ٤٠ .

٤١ ـ زمنها ما يسميه : dythyrambe hymne ,ode

42-Rastier<< Sens et textualité>>,op. cit. p 40.□

43-M.Foucault<<L'ordre du discours >>, Gallimard , 1971.□

44-P.Charaudeau<<Grammaire du sens et de l'expression>>, Hachette , 1992 ,p643.□

٤٥ ـ سيش وفيلولى ومنجنو " لسانيات فرنسية "م.م. ص٧٧ .

٤٦ ـ نفسه ص٨٠ .

47-Charaudeau <<Grammaire du sens...>> op. cit. P 634.

٤٨ ـ نفسه ص ٦٣٨.

٤٩ ـ نفسه ص ٦٣٤.

50-D.Maingueneau<<L Analyse du discours>>, Hachette ,1991 P 177

٥١ـ لمزيد من الاطلاع على مفهوم "الأيقون" نحيل على ما يلي :

U.Eco<<Pour une reformulation du signe iconique au théâtre>>,Communication N 29 ,1978 P 141 155 □

T. Kawzan<<iconisme et mimétisme>> in<<sémiologie du théâtre>>, Paris , Nathan, 1992 , p 63 74□

Versus N 2 et 3 , 1972 (consacré au signe iconique)

P. Ricoeur<< Du texte à l action>> ,éd.du Seuil .1986, p 184 ... □

52-J. Molino<<Interpreter>>, in collectif<<L interpretation des textes>>(sous dirc. C.Reichler) ,éd.de Minuit, 1989 ,p 45.

كذلك منجنو، مرجع مذكور ص ١٠٢.

53-J. Searle<< Les actes de langage>>, Paris, Hermann, 1972 ,p 93 .□

54-F. Flahaut<<La parole intermédiaire>>, éd. Du Seuil 1978 ,p 54 .□

٥٥ ـ نفسه، الصفحة نفسها .

٥٦ ـ منجنو، مرجع مذكور ص ١٧٥.

٥٧ ـ نفسه، الصفحة نفسها .

٥٨ ـ فلاهو، مرجع مذكور ص ٥٢، كذلك مرجع منجنو المذكور ص ١٧٥.

٥٩ ـ منجنو، مرجع مذكور ص ١٧٦.

60-Foucault<<L' archéologie du savoir>>, Gallimard, 1969 , p 68 .□

٦١ ـ منجنو، مرجع مذكور ص ١٧٦ .

62-O.Ducrot<<Dire et ne pas dire, principe de sémantique linguistique>>,Paris ,Herman,1972,p 4. □

٦٣ ـ منجنو، مرجع مذكور ١٠٨، كذلك ديكرو، مرجع مذكور ص ١٥٧ .

٦٤ ـ ديكرو، مرجع مذكور ص ١٥٩ .

٦٥ ـ منجنو، مرجع مذكور ص ١٧٥ .

٦٦ ـ فلاهو، مرجع مذكور ص ٧٠ .

٦٧ ـ نفسه ص ٥٥ .

٦٨ ـ نفسه ص ١٠ .

٦٩ ـ نفسه ص ٥٧ . كذلك ديكرو

<<Dire et ne pas dire ...>>p 4

٧٠ ـ فلاهو، مرجع مذكور ص ٦١ ـ ٦٣، ٦٦-٦٧، ٧١، ١٠١، ١٥٠.

٧١ ـ شارودو، م. م. ص٦٣٧.
٧٢ ـ ليونس، م.م. ص ٢٠٦
٧٣ـ نفسه ص٢٣٥ .
٧٤ ـ راستيي، م. م. ص ٨٢. كذلك ليونس، م. م. ص٢٣٧، وشارودو، م . م. ص ٦٤٣ . وفلاهو م.م. ص٤٧.
75-J.M. Adam<<Pour une pragmatique linguistique et textuelle>> in <<L'interprétation des textes>> ,op.cit. p 192.

كذلك ليونس م. م. ص ٢٣٣.
٧٦ـ نفسه ص ١٩٤ ـ ١٩٥.
٧٦ مكرر ـ تعرض إمبرتو إكو إلى هذا الموضوع في أكثر من موطن من دراساته . نذكر من ذلك على سبيل المثال :
U.Eco<< Lector in fabula>>tra.fra.Grasset 1985 ,p 65 et suiv.
U.Eco<< Sémiotique et philosophie du langage>> tra.fra.P.U.F.1989 ,p 75 et autres.
٧٧ ـ كارون، م. م. ص٨٤.
٧٨ـ طاهر وطار " العشق في الزمن الحراشي " ط٢ ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٨٢ ص٥.
٧٩ ـ كارون، م .م. ص ٨٥، كذلك ص ٩٢.
٨٠ـ نفسه ص ٩٤ .

81-P.Lerat <<Sémantique descriptive>>,op. cit. p 67.
82-P.Charaudeau << Les conditions linguistiques d'une analyse du discours>> ,P.U.Lille ,p 25 .
٨٣ ـ باختين " الماركسية وفلسفة اللغة : م . م. ص ٨٠ .
84-J.P.Esquenazi<<Eléments pour une sémiotique pragmatique , la situation comme lieu de sens >>, in <<Langage et société>>N 80 ,juin 1997 , p 8 .
85-C.Chauviré<< Peirce et la signification>>,P.U.F.1995 , p 64.
وللتوسع في هذا الموضوع نحيل بوجه خاص على تحليل بيرس لـ" الموضوع المباشر "في :
C.S.Peirce<<Ecrits sur le signe>>,tra.fra.éd. Minuit ,1978 ,p 53 - 57
86-L .Wittgenstein<<Investigations philosophiques>> tra.fra.Gallimard 1961 p.203
٨٧ ـ أورده اسكينازي في مقاله المذكور سابقا ص ٢٤ .
٨٨ ـ نفسه ص ٨٨ .
89-M.Bakhtine<< Esthétique de la création verbale>>,tra.fra.Gallimard, 1984 ,p 393
90-Esquenazi<< Eléments pour une sémiotique pragmatique>>,op.cit. p 24.
٩١ـ نفسه ص ١٩.



المصطلح النقدى المعاصر بين المصريين والمغاربة

عزت جاد

المصطلح، ذلك العصب المركزى الذى يهيمن على منظومة الفكر، شأنه فى الخطاب شأن الأعمدة فى البناء؛ ما لم تستو فى موضعها فإن البناء مآله إلى انهيار، وكثيرة هى الأبنية التى تهاوت إبان الهزة الأولى حال الصدام بين المفهوم والماصدق، ولا مشاحة فى أن الاصطلاح مقولة أصبحت قابلة للنقض؛ ريثما ندرك مدى جلاء مصطلح المصطلح، بينما لما تزل جدواه فى شك منها مريب؛ الأمر الذى أفضى إلى ما يماحك الفوضى فى سياق معرفى علمى يبتهل إلى تحقيق أعلى درجة من المصداقية فى احتواء الحقيقة، صحيح أنها ليست الحقيقة المطلقة، ولكن مصداقية نسبيتها على أقل تقدير هى ما نطمح إليه لا أكثر.

غاية السخف إذن أن يخيب الظن فننتظر العسل من نحلة واحدة، وغاية الغبن أن يحيد الفكر ليصبح المصطلح منتجا فرديا خالصا، يحق لكل واحد فينا وكأنه ابنه الذى من صلبه أن يطلق عليه صوتا دالا اعتباطيا كالمواضعة الأولى للإشارات اللغوية؛ دون أدنى مراعاة لسياق المعرفة وما آلت إليه. وتصور المصطلح وما أقر به من مشروعية هى فى جوهرها اعتبار بأنه منتج جماعى يتكئ فى المقام الأول على التواطؤ والشيوع، نعم هو شروع فردى، ولكن يبقى على حالة الشروع هذه حتى تقره الجماعة؛ فتكتب له النجاة، ويرقى من الإشارة اللغوية إلى المصطلح، أو يعود أدراجه فلا يبقى لنا منه سوى بعض الاضطراب والضبابية التى تخيم على أجواء النص؛ فتتمزق أوصال الخطاب، وتعلو حالة الضجر من تقنية المصطلح، وهو منها براء.

وهذا التواطؤ والشيوع لم يكن حراكه على تلك الدرجة من البراءة التى تقدر على حسم الأمور بما قد تبدو عليه؛ فقط لأنه نهج اجتماعى. وشأن المجتمعات التباين، إلى أن تخف حدة درجة السماح هذه؛ بمجرد توخى المنهج العلمى، وتوحيد المعيارية، والوقوف مليا أمام أعراف الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى، وطبيعة جهازه المصطلحى.

بناء على ذلك ينطلق هذا البحث متحريا هدفا محددا للمقاربة بين جماعتين عربيتين للتواطؤ والشيوع، اتفقتا أم تباينتا ؟ وما هى ملابسات ذلك الاتفاق أو التباين ؟ وهل هما بالفعل جماعتان أم جماعة واحدة ؟ إننا بصدد صيانة أدواتنا المعرفية، والتمهل هنيهة لتحديد وجهتنا، فالمجتمعات اللاهثة وفق منظومة العصر خلف التقدم حرى بها أن تحافظ ما أمكن على قدر من التوازن، ومثله من التروى. إننا نصعد الجبل، واختلال الخطا عاقبته التردى، وافتقاد الهدف سوف يلحقنا بـ (سيزيف).

هذا، وقد استقرت نظرية المصطلح النقدى[1] على أصول ثلاثة تكاد تجمع عليها جل القضايا المصطلحية بشكل عام، وهي: الأصل اللغوى، والأصل المعرفى، والأصل الجدلى: يفضى الأول إلى الصوت الدال، ويتصل بحقل اللغة وما يتمخض عنها من منبعيتها أو من دخيل عليها مصدرا أول للاصطلاح، بينما يسلم الثانى إلى التصور، ويعنى بتعددية مصادر المعرفة، وكذا المداخلات بين الحقول المعرفية المختلفة، أما الثالث فيركن إلى التواطؤ والشيوع، حيث اعتماد الأصلين السابقين؛ ليحتفى بالنتيجة النهائية التى تحدد مشروعية بقاء المصطلح أو فنائه.

تواصلا مع ذلك ننطلق الآن من حيث انتهى الأمر لرصد بعض المعابر التأصيلية بشكل محدد، تكشف النقاب فى الأول عن رصد تصور مصطلح المصطلح من قبيل إبطال مفعول بعض حقول الألغام لتجاوز هذا المعبر؛ بينما إدراك الجدوى التى يحققها تفعيل الجهاز المصطلحى على نحو ميسور سوف يزيح الكثير من الأسلاك الشائكة، ويبطل فاعلية نقط التفتيش التى نخشاها إزاء مسيرتنا التواصلية فى الخطاب النقدى المعاصر، وما يحتجز منه من شفرات، أو يواصل المسير بين جماعات التواطؤ والشيوع العربية بصفة عامة، والمصريين والمغاربة بصفة خاصة.

أما المعبر الثانى فيرعى تداولية المعرفة بين يدى الحقل المعرفى المتخصص، ويحدد خصوصية النقد وخصوصية جهازه المصطلحى، وكذا يؤكد فرادة حقله المعرفى، ثم ينتقل من تحديد مصادر هذه المعرفة إلى الفصل بين المعرفة الاستهلاكية والمعرفة الإنتاجية التى تحقق طموحات الفن والعلم معا؛ أملا فى هوية واعية؛ ما كان النقد الأدبى إلى ذلك سبيلا.

ثم يتفرد المعبر الثالث بتحقيق مشروعية جماعة التواطؤ والحدود المعيارية التى يجب أن تنطلق منها؛ حتى لا تتسلط الأهواء الفردية، أو الأذواق الانطباعية على أصول علمية موضوعية، هى المنوط بها جمع شتات الأمة الفكرى، خاصة أن الثقافة العربية فى صوغ المصطلح صارت هى الأمل الأخير الذى تتعلق بخيوطه جموع المجتمعات العربية كلها، بعد ما تقطعت بهم خيوط السياسة والاقتصاد.

على هذا النحو نفترض أن تخرج عن هذه الأصول الثلاثة أيضا مقاربات إجرائية موازية من الحقل المعرفى للنقد الأدبى بشكل تقنى، لدى كل من المصريين والمغاربة، كرفوٍ فى نسيج البحث بين التنظير والتطبيق.

أولا ـ معابر تأصيلية

(١) جلاء التصور وخفاء الجدوى

فرق جوهرى بين الإشارة اللغوية والمصطلح: ذلك أن الأولى نتاج طبيعى لمواضعة أولية تبناها الناس بالتواطؤ والشيوع فى أماكن متعددة، وأزمنة مختلفة. وهذه المواضعة الأولية لم تبرأ من قدر من الاعتباطية[2] التى سمحت لكثير من هذه الإشارات اللغوية بالتحول الدلالى؛ " فتطور الدلالة ظاهرة شائعة فى كل اللغات"[3]. ثم إن هذه الإشارة اللغوية Deixis واجهت حقبا متعددة من التواطؤ والشيوع الذى تسرب من بين يديه بعض الاختلافات البينية فى التصور، فتجد للإشارة الواحدة تصورات متعددة. ولأن هذه التصورات عبارة عن مدلولات؛ كانت القاعدة اللغوية أن ليس ثمة دلالة لدال مفرد، حيث إن وقعه فى السياق هو الذى يفعل منهج الإرسال الدلالى بينه وبين المدلول فتنحصل الدلالة، وهذه الدلالة لا ترقى فى أى من أحوالها إلى الحسم؛ طالما تتمتع بذلك القدر من الاعتباطية بين صوتها الدال وصورتها العينية.

أما المصطلح فهو دال تواطئى، وليس اعتباطيا، غير أن التواطؤ هنا يقع على الصورة الذهنية وليست العينية، فكأنما الدال ينصرف تماما إلى الصورة الذهنية وحسب، وهذه الصورة الذهنية هى التى سوف تحتوى التصور المحدد والمتواطأ عليه. فالمصطلح " إشارة لغوية دالة، مفردة أو جملة،

متوارثة أو مستحدثة، تعطل عمل العلاقة فيها بين الصوت الدال والصورة العينية، وتواطأت الذاكرة العظمى فيها على أحد تصورات العلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية، يفترض ألا تختلف دلالته مهما اختلف الحقل الدلالى الواقع فيه"[٤].

وعلى الرغم من جلاء هذا التصور فثمة إشكالية تبقى على حالها من التأجج؛ مادامت تلك العلاقة بين المصطلح والإشارة اللغوية قائمة، وكلاهما يعملان فى سياق واحد، ثم تنشأ إشكالية أخرى من جراء اختلافات التواطؤ والشيوع، وثالثة عن صعوبة احتواء التصور، خاصة حال انتقال المصطلح من حقل معرفى إلى آخر، فضلا عن إمكانية تفعيله فى ذلك الحقل الجديد بوصفه إشارة لغوية. فالمصطلح الذى بين يدى أصحاب الحقل المعرفى الواحد ليس بالضرورة أن يصطحب معه من تواطئوا عليه حين الانتقال إلى حقل معرفى آخر. فمصطلح (الفاعل) فى علم النحو له تصوره المحدد فى حقله المعرفى هذا، ولكن (الفاعل) / الجانى فى قضايا الأمن أو أقسام الشرطة؛ هل يمكن أن يصل إلى درجة الاصطلاح متعديا إشارته اللغوية ؟ وإذا كانت الإجابة (نعم) كان لزاما أن نكتفى بالدال الأول دون حاجة إلى إيضاح بالمرادف، وإذا كانت الإجابة (لا) فذلك ما يعنى أن المصطلح فى حقله المعرفى الأول قائم على الدال بذاته، ولا نفسره إلا بتصوره، فهو إذن لم ينتقل من حقل معرفى إلى آخر، بينما الدال هنا هو الإشارة اللغوية. غير أن مصطلح البنيوية Structuralism حين جاء من علم الاجتماع إلى مضمار الأدب، بل اللغة أيضا؛ فإن تصوره لم يتغير على الرغم مما صاحبه من اضطراب أولى، ولعل ذلك التصور هو الذى فعّله على ما هو عليه فى حقله المعرفى الجديد.

القضية إذن ليست فى احتواء التصور بقدر ما يتولد عنها من إشكاليات مردودة إلى الأصل الذى نتبنى به المقولات، دون وعى تام بحقيقة السياق المعرفى الذى يبتغيه النقد علما له أصوله الشائكة، التى لا تبرأ من اعتماد الذاتية نصفا آخر للكرة التى تمثل العملية النقدية فى حرصها الفاعل على فك الدوال عن المدلولات[٥]؛ باستجلاء الحقيقة العلمية، من ناحية، وامتطاء الذات وسيلة مثلى لاستحضار الخطاب الإنسانى الذى لا سبيل غيره لتحقيق أدبية الأدب، من ناحية أخرى.

ذلك ما دعا بعض النقاد إلى الخلاص من اللغة المصطلحية؛ كلما أراد أن يكون أكثر تلطفا، أو إمعانا فى تذوق الإبداع الأدبى على نحو خاص[٦]. صحيح أن النقد إبداع، ولكن الأصح أنه علم، ولكل علم أصوله، والمصطلح ما هو إلا أحد شفرات النص الذى يتسع لشفرات متعددة، وهو شفرة لها خصوصيتها، وقد تكون هى الشفرة التى تحدد هوية النقد الأدبى بوصفه نوعا أدبيا، وهو مع أشد النظريات المعاصرة احتفاء بالذاتية التى ترد الحياة إلى القارئ فى القراءة التفكيكية يتجلى فى العديد من الأدوات التى تحافظ على هوية الأثر دون أن يتهشم، ودون أن ينضوى تحت لواء المركزية. وكما أن الدال (الفارغ) يسمح بأن يجوب فضاء النفس؛ فإن الدال المصطلحى (المحمل) يتمتع بجمالياته التى تجوب الذهن وتخصب العقل. ولعل تلك الجماليات هى الأصل الذى ينطلق منه علم الجمال؛ فللمعرفة أيضا جمالها، ولها لذتها التى قد تفوق أى لذة أخرى، وليس فى الخطاب النقدى شفرة منوط بها حمل الرسالة المعرفية سوى المصطلح، ذلك فضلا عن أنه "تزداد حظوظ مقبوليته فى التداول والتأثير كلما توفرت فيه مقومات المواءمة الإبداعية"[٧]. فالمصطلح شفرة لغوية لها إيقاعها الصوتى والإيحائى، وربما لكونه اصطلاحا على اصطلاح يرتقى بها ذلك جماليا على دوال أخرى؛ فقط لأن الإيقاع الصوتى واحتواء التصور لم يدخلا النطاق المصطلحى إلا على بساط من الاصطفاء الدلالى، من قبل التواطؤ والشيوع، وهو المسوغ الأقوى لأن يتمتع بالحياة وينعم بالتداول.

لقد أصبح المصطلح شفرة النص التى تحفل بقيادة إيقاعه الذهنى والجمالى حينما يرتكز لغة الخطاب، ويصل بالنص إلى درجة أعلى من الصلادة تحافظ على مناعة جهازه المعرفى إزاء الالتباس أو الغموض أو الترهل، أما إذا أفضى النص بغير ذلك فمن الناقد. " فالمصطلح هو السلطة الحاضرة الغائبة على الدوام، تخاله مجرد ناقل فتنزله منزلة الخادم، ولكنه — وهو ناقل خادم — يستبد بناصية الفكر حتى لكأنه الآمر المطاع " [٨].

لا حاجة بنا لنقد ما لم تكن الحاجة ذاتها للمصطلح؛ فالنقد لم يعد أنماطا إنشائية، أو تسجيل انطباعات فردية، وهو فى خندقه يدافع عن هوية أمة، فى الوقت الذى يتبنى فيه خطابا عالميا موضوعيا غايته الإنسان، وإذا تردى إلى غموض أو تثاقل إلى إبهام؛ فإما لهوة يجب أن تمتلئ بين الناقد والقارئ، وإما لقصور معرفى لدى الناقد بطبيعة جهازه المصطلحى. إن المصطلح صار رديف العلم والمعرفة، والنقد فى تأصيله الفلسفى يطمح لانتهاج مقنن، وهو فى رحلته من الذاتى إلى الموضوعى قد يرتد على عقبيه؛ فلا هو باسط كفيه على ماء الذات، ولا هو فى مأمن من الغرق فى الموضوع. إن النص الذى يتعرى من المصطلح عارية سوءته، منبت عن أصوله، سرعان ما تقذفه رياح الفكر ليفقد مشروعيته، ومع مشروعية إعمال المشاعر والأحاسيس فى مضمار تذوق الأدب؛ ما لم تصر محمولاتها معارفا فإننا نغتال العقل عينه، ونفعل بأنفسنا ما لم يفعله بنا كل أشرار الأرض.

هو المصطلح ؟ نعم، دون جهورية، أو نعرة مذهبية، وحده القادر على ضبط المعايير، واستواء لغة الخطاب، على نحو عقلانى، يحترم الذهن دون مبالغة فى سطوة مجردة، أو انحسار فى إحصائيات جافة، لكنه امتزاج وانصهار بين الذاتى والموضوعى. فعلامَ نختلف إذن ؟!

(٢) تداولية المعرفة بين يدى الحقل المعرفى المتخصص

يتمتع النقد الأدبى بنزعة معرفية تتجاوز حدود النوع لشتى العلوم والمعارف، ولعل هذه الخصوصية هى التى تشفع له فى بعض الاضطراب فى جهازه المصطلحى. فإذا ما تأملنا فروع الدراسات الإنسانية عامة وجدنا أن الإيغال المعرفى شديد فى التخصص، فى الوقت الذى يصبح فيه نهج التعميم المعرفى فى النقد الأدبى أشد. ثم إن هذا النقد الأدبى ذاته يقع تحت جنس أعلى هو الأدب، ضمن منظومة الفنون الجميلة السبعة، أى أنه ثمة وشائج اتصال قوية تدرج النقد الأدبى تحت مظلة الدراسات الإنسانية، بينما تتواصل حلقة اتصاله بمنظومة أخرى تعنى بالفنون، وحين يقع فى خضم معرفى مطبوع بسمته العلمى، تواصلا مع ما تفضى به تلك العلوم الإنسانية من معارف؛ فإنه سرعان ما يتحسس كينونته الأعلى بنسبه إلى الفنون، فيقع فى خضم آخر على معارف أخرى، ربما تلتقى مع الأولى ضمن فلك المجرد بشكل عام، أو لا تلتقى حين تنحسر الظاهرة، ويضيق مجالها فى أشد خصوصياته النوعية المقترنة بمادته الخام وهى اللغة، وهذه اللغة هى التى يتخلق منها المصطلح، وهى —كما أشرنا — شفرة الخطاب النقدى بسمته الذاتى والموضوعى، وإذا كنا قد وصلنا فيها إلى قول فصل بين الإشارة اللغوية والمصطلح؛ فإن الوصل لما يزل مطبوعا على إشكاليته ما احتواهما سياق واحد.

وسط هذه الجلبة يقع السياق المعرفى ضمن منظومة مقننة بدءا من نقطة الانطلاق ومرورا بنهجه المنطقى وانتهاء بمسلماته. فالنقد جلاء وجلوة، جلاء كشفى موضوعى، وجلوة حسية ذاتية، ليجمع بين أصليه المردودين إلى العلوم الإنسانية والفنون الجميلة. " فالنص النقدى ذو علاقة معقدة بالعالم الذى ينتج فيه وبالنصوص التى يقوم بدراستها. صحيح أن النقد (كلام على كلام) بعبارة أبى حيان التوحيدى، ثم رولان بارت، لكن ليس صحيحا أن ذلك يجعله أقل علائقية أو قدرة على الكشف" [٩].

إننا نتأمل الخطاب النقدى فنستشعر معرفة مترامية الأطراف، غير أنها على الجملة مردودة إلى شفرات ناقلة، ويقف الجهاز المصطلحى برمته كاشفا أغوار هذه المعرفة، وممعنا فى تحديد مصادرها، وقد تتنوع هذه المصادر بعدد لغات أهل الأرض، إلا أن السائد فى حقلنا المعرفى للنقد الأدبى العربى الاعتماد على مصادر مصطلحية تتبنى التراث فى المقام الأول، ولاسيما تلك المصطلحات التى واكبت الحضارة الإسلامية، حين كان العرب منتجين للثقافة والمعرفة، وجلها يرتبط بعلوم اللغة، وهذه أقضت مضجعها مصطلحات اللسانيات الحديثة، وما خص الأدب منها لما يزل يسرى على استحياء فى مضمار النقد القديم. أما النقد الحديث فحال جل مصطلحاته الانصراف التام إلى مصادر معرفية أجنبية، نقلت إلى العربية عن الإنجليزية، والفرنسية، والإسبانية، والألمانية -على وجه الخصوص، ولم تكن هذه اللغات أصولا مصطلحية — فى معظم الأحوال — بقدر ما كانت معابر لهذه المصطلحات من اليونانية القديمة أو اللاتينية، غير أن المعرفة التى أنتجتها معرفة مستحدثة، وحين استقطاعها من سياقها الثقافى لابد أنها سوف تلقى بظلال هذه الثقافة على الثقافة العربية. وحينما تتعدد المصادر تحدث قدرا من البلبلة التى تمثل نقطا عازلة فى تيار التواصل مع التصور المصطلحى بين أقطار العالم العربى المختلفة.

ذلك تحديدا ما يلقى بنا مباشرة فى نصف الحلبة، فالمنظومة السياسية فى عالمنا العربى لم تبرأ من مغازلة توجهات ثقافية بعينها، ربما هى الوحيدة التى تكفل لها البقاء على نحو تطمح فيه إلى تحقيق قدر من الرفاهية لشعوبها، أيا ما كانت تداعيات ذلك، فالسياسى يراهن على لحظته الآنية، أما الناقد المبدع وفق رؤى الفن الحدسية فهو يراهن على تداعياتها المستقبلية، ذلك أن للإبداع مصداقية ابتكار، وكل ابتكار يقود إلى منحى من مناحى التغيير، وإننا فى أشد أوقاتنا التصاقا بالواقعية؛ إنما نستشرف أعلى درجات إرهاصات التحول، من إذن أكثر انطباعا بهاتين الخاصتين من الناقد ؟ الفكر المجرد، والواقعية المعيشة.

وإذا كانت الثقافة إحدى روافد الإبداع؛ فإن الإبداع أيضا أحد روافد الثقافة. والنقد الأدبى على وجه الخصوص من أشد الأنواع الأدبية التصاقا بهذه البدهية، ليقف عند مفترق طرق بين استهلاك الثقافة وإنتاجها. وفى ظنى أن تلك هى معضلة النقد الأدبى العربى بشكل عام، إننا نتكالب على قراءة الأعمال الأجنبية فى جل الأحوال فقط من أجل إبراز أداة قوية من أدوات النقد، دون أن نسخرها كمادة خام ونعيد تشكيلها من جديد وفق حاجتنا المعرفية، فى تداول منتَج أو منتِج إلا بالقدر اليسير لبعض علمائنا وباحثينا الجادين، لكنها أبدا لم تصل إلى حد الظاهرة. وقد استطاع بالفعل الخطاب النقدى فى جل الإصدارات العربية أن يتواصل مع الخطاب النقدى العالمى، لكن شأنه شأن (التكنولوجيا العالية) لم يتجاوز المنحىّ الاستهلاكى إلا فيما ندر، أو قل أقل مما نأمل أن يكون عليه.

كان من الطبيعى - ولا حرج - أن تضطرب الوسيلة، وأن يغيض النقد إلى اضطراب مصطلحى، حال انصرافه إلى الانكفاء على النصوص الأجنبية التنظيرية بشكل استهلاكى للمفاهيم، ثم محاولة سحبها على المنحى التقنى للإبداع العربى. إنه إذا كان الناقد الأجنبى قد استوحى تأصيلاته التنظيرية فى سياق إبداع ومناخ ثقافى مختلف؛ يصبح فى منتهى البساطة هو الأصل التنظيرى ذاته، دون أدنى تطويع لمادته الخام إزاء تحليل النصوص العربية.

ذلك ما وقع لدى بعض المغاربة اتكاء على تمتعهم بثقافة فرنسية عالية، للدرجة التى تسمح لهم بكم من الإبداع بالفرنسية قد لا يقل عن نظيره بالعربية، وهذا ما دعا أحد نقادهم إلى القول بازدواج الهوية فى الأدب المغربى، وربما تؤكد صياغته ما ألمحنا إليه آنفا من أن هذه الازدواجية اللغوية " تأخذ فى الظهور ما إن يعتور عبارات التعايش بين لغتين نوع من التدهور بفعل ميل

واحدة إلى التضييق على الأخرى أو إلى إقحامها فى صراع هيمنة ونفوذ لا تكافؤ فيه بين القوى والوسائل."(١٠).

هل وقع النقاد المغاربة إطلاقا فى هذه الحبالة ؟ وهل ثمة إشكالية مصطلحية بينهم وبين النقاد المصريين جراء ازدواج هذه الهوية ؟ إن مصر دولة (فرانكوفونية) وفق المنظور السياسى، لكنه لما تزل لغتها الأولى هى الإنجليزية، وجل ترجماتها ناشئة عن ثقافتها، غير أن ذلك لم يقلل من حجم المد الثقافى الفرنسى وتأثيره عليها، ترى هل تجاوز النقاد المصريون هذه الازدواجية إلى التعددية أم إلى انصهار فى بوتقة العربية ؟ وإذا كان النقاد المغاربة قد عانوا ازدواجية اللغة؛ أيعنى ذلك خروج العربية خاوية الوفاض من إسهاماتهم، أم أنهم أضافوا إليها من ترجماتهم ما أثبت جدواه قبل التواطؤ والشيوع ؟

إن تداعيات الأسئلة التى تطرحها تداولية المعرفة بين يدى الحقل المعرفى المتخصص تأبى أن تنتهى قبل أن تطرح مدى التوافق المصطلحى بين الجماعتين اللتين تمثلان الكم الأكبر من الاحتفاء بالنقد العربى على وجه الخصوص، وربما تكون المقاربة بينهما نوعا من التشريح المصطلحى لجهازه العام على مستوى العربية.

والإجابة عن هذه الوفرة من الأسئلة منوط بها مقارباتنا الإجرائية التى يفصلنا عنها تحقيق مدى مشروعية جماعة التواطؤ، تواصلا مع ما انتهى إليه الأمر من اختلاف ثقافى بين الجماعتين.

(٣) مشروعية جماعة التواطؤ

منبعان لا ثالث لهما هما ورد المصطلح: إما لغته الأصلية وإما الدخيل، وصياغته من اللغة الأصلية عن طريق الارتقاء بالإشارة اللغوية؛ فتصبح مصطلحا متكئا على الاشتقاق أو القياس أو النحت، ومن الدخيل بالترجمة فيحال صوته الدال إلى اللغة الأصلية فيجرى عليه مجرى المنبع الأول، أو بالتعريب، أو بالاقتراض، ولكل إشكالياته. وقد استقرت أسس المصطلحية على اعتماد درجات تحكم أولوية الوضع تبدأ بالاشتقاق ثم القياس فى الحالة الأولى، وتحفل بالترجمة التى تنتمى إلى المعيارية ذاتها بأولوية الاشتقاق على القياس، ويدنوها التعريب، ثم يقع الاقتراض فى الدرجة الأدنى(١١).

وعلى الرغم من ذلك فإن هاتين الدرجتين الأخيرتين هما اللتان تحفلان برواج تواطئى يفوق ما عداهما من درجات أعلى فى نقدنا الأدبى المعاصر، ولعلها الإشارة الحمراء فى مرورنا نحو المستقبل. فالمصطلح المستحدث على منظومة الفكر هو نتاج طبيعى مصاحب لأطروحات جديدة، وإذا ما اقتصرت هذه الجدة على فضل غيرنا فإلى ما آل إليه الأمر بملاحقة تلك المصطلحات ضمنا حال ملاحقتنا للمعرفة(١٢).

ولقد أقر علماؤنا الأولون هذا المبدأ من قبيل الإعلاء من شأن المعرفة والتواصل، ثم تجلى حديثا من خلال معرفة التحولات الجذرية فى دراسة علم اللغة، تلك التى " لا تفتأ تعدل من مواقعها فى حركة جدلية تشف عن أعلى درجة من الخصوبة والحيوية فى الدراسات الإنسانية، بحيث يدخل كل إنجاز فى ذاكرة العلم، مهما كان مصدره. ويعكس تجدد المصطلحات وعى الباحث بالتغيرات الحقيقية فى المنهج، فيتخلى — لصالحه — عن لوثة المذهبية الضيقة؛ ليطور معارفه وأدواته "(١٣).

ولم تكن اللغة قديما لتبيح هذا المبدأ وهى راضخة؛ بل كانت هى لغة المنتصر والأعلى ثقافة، وكان إنتاجها المعرفى لا يقل - إن لم يزد - عما هو منتج باللغات الأخرى(١٤). ذلك عكس ما نحن عليه الآن، حيث أصبح الدال الأجنبى له فتنته وجاذبيته، وانطوت دلالته على إيحاء بمستوى أعلى من الثقافة؛ فتكالب على التشدق به الرواد قبل التبعة، والمتخصصون قبل العامة. صحيح أن

النقد علم له مصطلحاته التى تحكم سياق الخطاب، لكن العربية لم تبخل بعد باحتواء المقابل فى إطار المعيارية المصطلحية. وصحيح كذلك مدى مشروعية تلك الأصوات الدالة الأجنبية؛ لكنها ليست هدفا فى حد ذاتها إلا فى أضيق الحدود التى تصطدم بجلاء التصورات حال الترجمة. وحالنا المصطلحى فى النقد المعاصر ربما ينصرف تماما لتلك الآلية الرئيسة، ولعل أيسر خطاها تلك التى يلجأ فيها الشارع أو المترجم إلى الاحتماء فى الدال الأجنبى خشية تشوه التصور حين الترجمة، فغالبا ما يقابل هذا الدال دال عربى لما يزل يسبح فى خضم الإشارة اللغوية، والخلط بينها وبين المصطلح يكاد يبلغ مداه، وهذا مردود طبعا إلى جهل بالسياق المعرفى للحقل المتخصص، وليس مردودا لمعيارية الاصطلاح لدى جماعة التواطؤ التى يجب أن تضع ذلك الدال العربى فى المرتبة الأولى.

وما دامت الثقافة المغربية على ذلك النحو المشار إليه قبلا، فإن جل الأصوات الدالة الأجنبية — الفرنسية خاصة — توشك أن تحدث نوعا من التهجين بين لغتين، ولأن معيار التواصل وآلية التلقى قاربت مثل هذا التهجين وارتضته؛ فإنها تكاد تخرج بذلك جماعة خاصة متفردة، تتماوج فيها الأصوات الدالة الأجنبية بشكل مطلق، وبافتنان غريب، دون غموض فيما بينهم طبعا، ودون حرج لاستسلام العربية وخنوعها، ما دامت هى التى سوغ علماؤها ذلك؛ تجاوبا مع الانتصار للتصور على حساب الصوت الدال؛ إمعانا فى جلاء الفكر ووضوح الرؤية، ولكن هيهات، إنه الأمر الذى يضرب بمعيارية الاصطلاح عرض الحائط، وتنقلب آلية الوضع فى تدرجها المنطقى على رأسها؛ ليصبح الأدنى هو الأعلى، وتكون النتيجة الطبيعية بدلا من أن نسعى إلى تعريب المصطلح العلمى نصبح فى حاجة أشد إلى ترجمة المصطلح الأدبى وفق معيارية الاصطلاح، وفى كل الأحوال تنهك الجهود فى البحث عن الفروع قبل أن ندرك الجذور.

هذا، ولم يبرأ بعض النقاد المصريين تماما من الوقوع فى الإشكالية ذاتها على اختلاف ثقافتهم، مثلما كان المغاربة غير مشمولين بها تماما، غير أن المصريين كانوا أكثر حرصا على عدم المبالغة فى سطوتها، وأكثر توخيا من الركون إليها، وقد يرجع ذلك إلى اضطراب آلية التلقى إزاء المصطلح الدخيل بشكل لافت بما يجعلها أشد التصاقا بالعربية فى المقام الأول، ذلك أنهم لم يكن لديهم ما يضارعها، ولعلهم على نحو خاص كانت صدمتهم أشد مع جماعة التواطؤ المغربية لما حفلت به هذه الجماعة من كم وافر من الترجمات الأجنبية عن الفرنسية خاصة، هى أثرت بالفعل فى النقد العربى كله، واستطاعت أن تترك بصمتها على جبين الثقافة العربية، وكأن مصطلحاتها كانت بمثابة لسع النحل حين جمع العسل، فما بالنا بمن يدخل الخلية عاريا، إذا ما عانى المتحصنون !

المثير حقا أنك لا تستطيع أن تفرض دالا مصطلحيا – أيا ما كانت معياريته— فرضا قسريا على جماعة التواطؤ إلا إذا أصبح للمصطلح جهة عليا منوط بها تقنين الأصوات الدالة وتصوراتها، كما هو الحال مع الجماعة الأوربية لتوحيد المصطلح، وإلى أن يتحقق ذلك، فلا نأمل إلا فى وعى معرفى بأسس الاصطلاح بغية توحيد الخطاب، والنفاذ من أقرب زاوية لإصابة الهدف وتحقيق التواصل.

ولكن، هل يعنى هذا أن المصريين والمغاربة جماعتان منفصلتان، وما يتواطأ عليه المصريون لا يقره المغاربة أو العكس ؟ إن القراءة الأولى حول فرضية البحث تفضى إلى أن ثمة وشائج بين الجماعتين هى أقوى على الاتصال منها إلى الانفصال. غير أن الشيوع بين أى من الجماعتين سوف يمثل سدا منيعا إزاء التحول ولو كان إلى الأصوب. فقد أصبح فى حكم المستحيل تحول مصطلح مثل (الكلاسيكية) إلى (الكلاسية) بعد ما شاع الأول واستقر فى الذاكرة العظمى؛ على الرغم من تكرار النسب فى الأول على نحو خاطئ قبل الترجمة وبعدها، وتأكد صحة الثانى[15]؛ ليصبح

الشيوع معيارا أقوى يقود التواطؤ إلى مغزى المقولة الشائعة (خطأ شائع أولى من صحيح مهجور) التى يعمل بها غير الضاربين فى التخصص؛ ذلك أن الانتقال من (الكلاسيكية) إلى (الكلاسية) لا ينتقل بالصوت الدال إلى درجة أعلى فى معيارية الاصطلاح، بل هو فى الحالتين دال معرب. بينما حين اقترحت جماعة الاصطلاح مصطلح (تقنية) فى مقابل (تكنيك) Technique الذى كان قد شاع إلى حد الاستقرار أيضا، فإن التواطؤ سارع بالاحتفاء بالدال العربى الوليد واحتضنه حتى شاع إلى ذلك القدر الذى أزاح الصوت الدال الأجنبى تماما، ثم ينتهى بنا الأمر إلى أن ذلك الدال العربى أكثر مصداقية فى احتواء التصور من نظيره الأجنبى، وكأن منبعه العربية؛ فالتقنية مردودة إلى (ابن تقن) هذا الذى كان ما إن رمى أصاب، فصار مضربا للإجادة والتفوق لكل من أقدم على صنيع عملى تطبيقى؛ فكانت التقنية كذلك[١٦].

لعل ذلك ما يبعث الأمل فى كل محاولة جادة لبلوغ الاستقرار على معيارية الاصطلاح بين جماعات التواطؤ العربية أيا ما بلغت درجة إشكالية المصطلح، ولعل الأصل فى ذلك ما وضعه (صلاح فضل) حين تحول بمصطلح (Structuralism) من البنائية إلى البنيوية؛ دون حرج أو مكابرة، بل انسجاما مع معيارية الاصطلاح من ناحية، ومع جماعة التواطؤ من ناحية أخرى، حتى استقر الشيوع على الصوت الدال على الرغم من اختلاف ذلك الشيوع على التصور [١٧].

انطلاقا من المبدأ ذاته، وبحثا عن الكثير من التساؤلات المطروحة فى إطار البحث، وأملا فى تحقيق درجة أعلى من مصداقية التواطؤ والشيوع ومحاولة استقرار الأعراف، وتوخيا للمزيد من جلاء المعرفة واستواء الخطاب النقدى المعاصر، نوشك الآن أن نوغل فى تحقيق فرضياتنا، علها تصدق المحاولة.

ثانيا ـ مقاربات إجرائية

(أ) وضعية النظرية بين التصور الفلسفى وزئبقية الدلالة

تنهض النظرية على خصوصية فلسفية تنطلق من ثبات التصور المصطلحى فى منبعها، ثم تأتى الإشكالية جراء النقل من خلال الصوت الدال الحامل لهذا التصور إلى بيئة ثقافية ولغوية مختلفة، ولأنه ليس من سبيل إلى ذلك غير الترجمة؛ فإن المترجم يصبح الشارع الأول. وبتعدد المترجمين، وفى غياب المعيارية المصطلحية تتعدد بالتبعية الأصوات الدالة، ثم تأتى من بعد جماعة الاصطلاح محققة التواطؤ لما يوشك على الاستقرار والشيوع بالضرورة؛ ذلك لما للنظرية على وجه الخصوص من عموم للتصور، وفعالية فى التوظيف، وقدرة على الرسوخ الذهنى فى منظومة العقد الفلسفى. لذا فإنه مهما تباينت الأصوات الدالة فإن الأمر مفض فى النهاية إلى استقرار ولو بعد حين، غير أن يقظة الحقل المعرفى تعجل ما أمكن بتحقيق هذا الاستقرار وتباعد بينها وبين الأصوات الدالة المضطربة التى تقلل من مناعة الدال المستقر ضد احتواء التصور؛ ذلك أن هذه الأصوات المضطربة أصبحت فى عرف التاريخ الأدبى نقوشا مفهومية على جدرانه، والعين الفاحصة وحدها هى التى يمكن أن تخرجها بمشرطها الدقيق دون أن تتلف أعصاب الفكر، وربما تكون هذه هى آفة الجهاز المصطلحى للنقد الأدبى، فالناقد يجب أن يتسلح بمنظومة مصطلحية مستقرة، وفى الوقت ذاته عليه أن يعى تلك المحاولات الأولى لتجديد الفكر، على الرغم من اضطراب مفاهيمها؛ ليصبح ما استقر وشاع هو فرض عين على الخطاب النقدى، يخرج ما عداه أو رادفه فى احتواء التصور، علنا نتجاوز الأدوات والوسائل الحاملة للمفاهيم إلى المفاهيم ذاتها.

لنا إذن أن نتوقع أن مصطلحات النظرية الفلسفية التى هى أشد استقرارا فى احتواء التصور إذا ما صاحبها خلل فى معيارية الاصطلاح؛ فإن مآلها إلى زئبقية الدلالة؛ لتفقد شرعيتها الذهنية الراسخة مرتين: الأولى باعتبارها أصلا فلسفيا قائما بذاته، والثانية باعتبار المصطلح حدا جامعا

مانعا لتصوره. ونسوق فى هذا الإطار بين النقاد المصريين والمغاربة أربع نظريات كلها من مداخلات النقد الجديدة هى: الشعرية، والعلاماتية، والتفكيكية، والظواهرية.

(١) الشعرية Poetics :-

تبدأ رحلة الصوت الدال بعيدا عن التصور الفلسفى للنظرية الجديدة منذ الأصل القديم عند (أرسطو)، "حيث كانت البويطيقا: دراسة لقوانين صناعة الشعر"[١٨]، والدال الأجنبى مأخوذ من الكلمة اليونانية القديمة Poetica، والتى اشتقت بدورها من الفعل اليوناني Poiein، ومعناها يعمل أو يصنع[١٩]. وجرى فى العربية استعمال الصوت الدال بالاقتراض (بويطيقا) للدلالة على صناعة الشعر بوجه عام، وارتبط المصطلح بجوهر الشعر وفق منظور فردى؛ لذا كانت عند أرسطو محاكاة[٢٠]، وعند العرب تخييل[٢١]، وعند (ابن رشد) ماهية الفن الشعرى[٢٢]. وحينما جاء (ياكبسون) بالأدبية Literariness[٢٣]، لم تكن لها وسيلة تقنية لإبراز أدبية الأدب سوى ما أفضت به الشعرية، فتشاكل صوتها الدال مع الأدبية، وأوردها (جابر عصفور) بهذا المعنى حين قابل علم الأدب مع البويطيقا فى مقابل Poetics[٢٤]، فى الوقت الذى يحتفظ فيه التصور بوشائج اتصال أقوى بنظرية الشعرية، تلك التى جاءت متواصلة بالضرورة مع الأدبية، غير أنه إذا كان سؤال الأدبية: ما الذى يجعل عملا ما عملا أدبيا ؟ فإن سؤال الشعرية: ما الذى يجعل عملا ما عملا شعريا ؟

والصوت الدال العربى إزاء هذا الموقف يصبح أكثر جلاء من حيث خصوصية الشعر باعتباره نوعا أدبيا، وعمومية الأدب باعتباره جنسا فنيا فى سياق الفنون الجميلة. من هنا وقعت الشعرية بوصفها نظرية على وسائل الاكتناز، والتكثيف، ودرجات أعلى من الانحراف اللغوى، وتوسيع مدى انفكاك الدوال عن المدلولات، ثم الاتكاء على التعبير بالصورة الفنية وتفعيل الخيال بوجه عام، بالإضافة إلى فرادة آلية التراكيب، واحتواء الإيقاع وطاقة المعاودة ...إلخ، وعلى الجملة كل العناصر الفنية التى يتفرد بها الشعر عن أى نوع أدبى آخر، أو المعرفة المستقصية للمبادئ العامة للشعر[٢٥]. ولأنها لم تنصب عنايتها على الأعمال الأدبية بوجه عام، بل ما يجعلها كذلك[٢٦]؛ فإنها تؤكد نسبها إلى الشعر على نحو خاص، حتى إذا ما تجلت تلك السمات الفنية التى تشكل جوهر هذا الشعر فى تقنية أى نوع أدبى آخر كانت لها خصوصيتها التى تستوفى فرضيات النظرية فتتواصل مع نتائجها، ثم تكاد تصل إلى حد التصور الجامع المانع.

أما الصوت الدال بنسبه إلى الشاعر (شاعرية Poetic) فهو ينصرف إلى حضور المبدع، بما يتعارض تماما مع مبدأ النظرية الفلسفى الذى أرسى قواعده (ياكبسون)[٢٧]، وهو ما فصل فيه القول (محمد عبد المطلب) بربط الشاعرية بالمبدع، والشعرية بالصياغة[٢٨]، ليبطل الصوت الدال (شاعرية) عند الأردنى (عبد القادر الرباعى) وهو معنى بالشعرية[٢٩]، مثلما فعل (إسماعيل مظهر)(١٨٩١-١٩٦٢)[٣٠]، قبل أن تنجلى النظرية ويستقر التواطؤ والشيوع، ثم عند فريق من الباحثين استقر الصوت الدال على (شعرية)، ومنهم: (شكرى عياد)[٣١]، و(صلاح فضل)[٣٢]، و(أحمد درويش)[٣٣]، و(طه وادى)[٣٤]، و(حامد أبو أحمد)[٣٥]، وكلها واقعة فى الفترة من ١٩٧٨ إلى ١٩٩٣.

أما حال النقاد المغاربة أنه لم يقع لديهم الصوت الدال بوصفهم جماعة تواطؤ متفردة؛ إلا فى ميلهم إلى الدال المقترض الذى ثبت بطلانه تماما بعد الفصل بين مفهوم (أرسطو) وشعرية، وشاعرية، فيما بعد. ويجئ الصوت الدال (بويطيقا) عند (محمد برادة) فى سياق وعيه بالدال (شعرية) حين يقول: " يمكن التمييز نظريا بين محلل بويطيقا النص وبين الناقد الذى قد يستفيد من معطيات الشعرية إلا أنه يحاور النص ويتذوقه ويستنطقه ويستخرج من صلبه كتابة مغايرة"[٣٦]. وقد يفهم من السياق أن (البويطيقا) مصطلح و(الشعرية) مصطلح آخر؛ إلا إذا

رد الأول إلى (أرسطو) والثاني إلى النظرية الجديدة، على خلاف ما يشي به السياق. وربما ما دفع إلى ذلك عدم الثقة في استقرار الصوت الدال عند القارئ، حتى أنه يعود ليؤكد تقنية الخطاب النقدى ذاتها فيقول: "ولقد تبوأت (نظرية الرواية) مكانة مميزة في مجال التحليل الشعرى (البويطيقى) للخطاب" [٣٧]. وهذا يشي بلا شك عن وعي بتصور النظرية دون أن يلقى الدال العربى اهتماما على الرغم من الوقوع على معياريته.

غير أن الأمر عند (سعيد يقطين) يؤكد انصراف الدال كلية إلى (البويطيقا)، ثم هو لما يزل متوقفا عند ما أقره الشكلانيون الروس بميلاد جديد للبويطيقا علما جديدا يعنى بالخصائص النوعية للأدب[٣٨]، فيما يرتبط تصوره بشكل أقوى بالأدبية منه بالشعرية، وهو في ذلك يتفق مع (جابر عصفور) وفقا للسياق المعرفى في فترة زمنية محددة على مشارف تسعينيات القرن المنصرم، وهذه دلالة اتفاق أكثرهنها دلالة اختلاف بين جماعتى التواطؤ. وإذا كانت تلك هى محاولة الرواد الأولى فذلك ما يؤكد فرضية ضرورة احترام رحلة المصطلح من الميلاد حتى الرسوخ، وإلا فلا حراك ثقافى تحديثى فى حقلنا المعرفى؛ لترتبط الظاهرة بصحة التوجهات نحو الإنتاج المعرفى. وكأن هذا هو قدر المصطلح الذى بات على الحقل المعرفى للنقد الأدبى أن يرتضيه دون استسلام أو رضوخ. فالنقد الأدبى ليس معادلة بين طرفين يساوى أحدهما الآخر، إنما هو رحلة شاقة من فرضيات إلى نتائج تسلم إلى فرضيات أخرى، وهكذا، ما دامت الحياة نحو مسارها إلى التطوير والتحديث الدائم.

و عدا ذلك لم نصادف المصطلح بمثل ما تجلى به فى كتابات المصريين: (شكرى عياد) و(صلاح فضل)، و(محمد عبد المطلب). وربما يرجع ذلك إلى أن المصطلح لم يبلغ ثراءه إلا بعد ما رسخ فى ضمير الذاكرة الجمعية على الشعرية من حيث كونها خصوصية الشعر بوصفه نوعا أدبيا، حتى إذا ما تجلى التصور بلغ مداه فى النفاذ إلى الأنواع الأدبية الأخرى، بعدما صارت (عبر النوعية) نمطا سائدا فى كل الأنواع الأدبية، التى هى بالفعل أعلاها الشعر فى تقنية الإبداع.

(٢) العلاماتية Semiotics:-

جاء المصطلح على يد عالم اللغة الفرنسى (دى سوسير)، حينما أشار إلى ميلاد علم جديد يدرس حياة العلامات فى المجتمع باعتباره جزءا من علم النفس الاجتماعى، وأطلق عليه (علم العلامات) Semiology، وهى لفظة مشتقة من الكلمة الإغريقية Semeion بمعنى سمة أو علامة أو إشارة. ويوضح هذا العلم ماهية مقومات العلامات، وماهية مقومات القواعد التى تتحكم فيها. وانتقل (سوسير) بعلمه الجديد إلى مضمار اللغة[٣٩]. وقبلا عرفه لوك Locke عام ١٦٩٠ باعتباره معرفة العلامات، وفى عام ١٩١٤ أطلق عليه (بيرس) نظرية العلامات، أما عام ١٩٣٨ فيعتبره (موريس) النظرية العامة عند الحيوانات والبشر، ثم يستقر عند (سيبوك) على تناول وظيفة التواصل والتعبير[٤٠]. وكان مصطلح العلامة قد سبق إلى الوجود فى عرف المدرسة الشكلية الإغريقية وعلى يد الفيلسوف (إينيسيديموس) فى القرن الأول قبل الميلاد[٤١]، غير أن النظرية لم تستقر إلا على يد (سوسير)، الذى لم يكن وحده فى ساحة التأصيل؛ بل ناظره الفيلسوف الأمريكى (بيرس)[٤٢]. وعلى غير المألوف جاءت عناية عالم اللغة بالجوانب النفسية لتفعيلها، بينما عنى الفيلسوف بالجوانب المادية لها، وصاحب الأول لغة مصطلحية تنتمى إلى الفرنسية، وعند الثانى إلى الإنجليزية؛ ليستقر الدال عند الأول على Semiology وعند الثانى على Semiotics، وتوالت الترجمات عن اللغتين منازعة الصوت الدال بينهما، وهما — إلى الآن — صوتان وحسب، وعلى الرغم من ذلك فقد حاول (شكرى عياد) الفصل بينهما على أساس تصورى؛ فأودع الأول (السميولوجيا) العلم والمنهج، وأودع الثانى (السيميوطيقا) نظرية المعرفة [٤٣]، مثلما فعلها (جريماس) بقصر (السميولوجيا) على العلم النظرى و(السيميوطيقا) على العلم التطبيقى[٤٤]،

وكذلك (إديث كريزويل) قبل عدولها؛ حين اختصت (السميولوجيا) بكشف تكون العلامات والقوانين التى تحكمها، بينما خصت (السيميوطيقا) بالنظرية الفلسفية العامة [٤٥].

ظل هذا الاضطراب فى المنبع إلى أن قررت اللجنة الدولية لتبنى المصطلح فى باريس عام ١٩٦٩ استخدام الدال (سميوطيقا) وحسب [٤٦]، وبدأت المصالحة تستشرى على شيوعه وحده عند المصريين: (جابر عصفور) [٤٧]، و (سيزا قاسم) [٤٨]، و (محمد عنانى) [٤٩].

واشتعال التصور المصطلحى كان قد بلغ مداه على يد (رولان بارت) حينما كتب (عناصر السيميولوجيا)، الذى ترجم إلى الإنجليزية عام ١٩٦٨[٥٠]؛ ليؤكد أن اللغويات لا تمثل جزءا من علم العلامات كما يبدو ظاهريا من تعريف (سوسير)؛ بل تمثل - على العكس من ذلك — نموذجا يجب أن يحتذى فى دراسة جميع الأنظمة الدالة[٥١].

استقر التصور إذن، غير أن الصوت الدال ما لم يكن على معياريته فسوف يفجر زئبقيته على النحو الذى بدت فيه حالة القلق الأولى، تلك الحالة التى وقعت فى منبعه الأصلى أيضا؛ فتعددت الأصوات الدالة، ربما تبعا لتعدد مجالات الاستخدام بين علم الدلالة، واللغويات، والتداولية. ويحصر (كريستال) هذه الأصوات في: (Signifies ، Semiotics ، Semiology ، Semasiology ، Semeiology) [٥٢]. ولم يرحل الصوت الدال إلى العربية على فرش من حرير؛ بل لما يزل على جرف من الأشواك. وإذا كان الغرب قد استغاث بلجنة دولية تتبنى المصطلح؛ فإن حالنا لا مغيث له غير التشتت والاضطراب بين ما لا حصر له من الأصوات الدالة: **سيميولوجيا، سميوطيقا، أعراضية، علم الرموز، رموزية، إشارية، دلائلية، سيميائية، سيمياء، سيمية، سيمائية، علم العلامات، علاماتية** [٥٣].

وإذا كانت المعيارية المصطلحية قد اتفقت مع (المسدى) على العلاماتية[٥٤]، ألم يئن الأوان بعد لأن نتوحد على ذلك ؟! إن أشد ما يلفت فى حال النقاد المغاربة مع هذا المصطلح هو شبه إجماعهم على الصوت الدال (سيميائية) عند: (محمد برادة) [٥٥]، و (محمد مفتاح)[٥٦]، و (أحمد بوحسن) [٥٧]، و (ميلود حبيبى) [٥٨]، و (سعيد بنجراد)[٥٩]. ولم يشذ الصوت الدال سوى مع ما أضافه (بنجراد) (سميوزيس) [٦٠]، وما ارتضاه (سعيد يقطين) بـ (سميوطيقا)[٦١]، وكذلك (محمد مفتاح)[٦٢]. وربما كانت ترجمة (فريد الزاهى) لـ (علم النص)[٦٣] محكا أقوى مع جماعة التواطؤ المصرية التى أوشك أن يستقر فيها الدال (سميوطيقا). ولم يكن (سيمياء) بالأقل شيوعا، فقد قدمت مجلة (عالم الفكر) عددا خاصا تحت عنوان (السميولوجيا)، ورادفتها بـ (السيمياء)[٦٤]، وعرض له (شاكر عبد الحميد) حال تفريقه بين صوت دال واحد بتصورين أو ثلاثة؛ كان أحدها (السيمياء)[٦٥].

على هذا الأساس يمكن اعتبار جماعة التواطؤ المغربية جماعة خاصة، وصار دالهم هذا غير معيارى قبل جماعة التواطؤ المصرية، التى كانت أكثر ميلا إلى (سميوطيقا)، كما سبقت الإشارة.

أما عدم معيارية (سيميائية) فربما برده إلى (سيميا) يحيل الدلالة إلى (علم السيميا)، الذى يعنى بغير الحقيقى من السحر، بإحداث خيالات لا وجود لها فى الحس، لتكون صورا فى جوهر الهواء، واللفظة عبرانية معربة أصلها سيم به، ومعناه اسم الله[٦٦].

وربما أيضا ردا إلى الصوت ذاته المرتبط بالكلمة المصرية القديمة (سيميا)، ومعناها السواد أو الأرض السوداء، فى إشارة إلى السر والخفاء اللذين حفلت بهما (الكيمياء) لدى المصرى القديم لتضليل العامة. وأطلق بعض الباحثين لفظ (السيمياء) على الكيمياء العربية، وإن كان (ابن خلدون) قد فرق بين السيمياء بمعنى فروق السحر وضروبه التى من فروعها أسرار الحرف واستخراج الأجوبة من الأسئلة، والكيمياء باعتبارها علما ينظر فى المادة التى يتم بها تكوين الذهب والفضة بالصناعة. واستخدمت الكلمة (سيمياء) بمعنى الكيمياء القديمة؛ على الرغم من

وعى مستخدمها بتداولها المصطلحى فى النقد المعاصر بعد إشارته إلى ذلك تحديدا[٦٧]. وكأن الحاجة فرضت الدال القديم على تصوره الأول الذى سبق إليه؛ ليجبّ ما يأتى بعده من تصورات أخرى للدال ذاته.

هذا على وجه الخصوص ما حال بين المصريين وشيوع (سيميائية) على الرغم من شرعية نسبه العربى؛ فاللفظ اليونانى Semion يقابل فى العربية علامة، ويوافق وسم، وسمة[٦٨]، وسمة الشيء أى علامته[٦٩]، وفى القرآن الكريم تأتى اشتقاقات المادة (وسم) فى ستة مواضع بمعنى علامة.

تأسيسا على ذلك تحمل (السيميائية) مشروعية الصوت الدال لولا أن تداخل مع التصور المحدث ذلك التصور القديم، أما (سميوطيقية) بوصفه دالا معربا فهو يدنو من الترجمة التى لم تجد فى (العلاماتية) ما يخرجها من المرتبة الأولى؛ شريطة أن يقبلها الحقل العرفى ويتبناها التواطؤ والشيوع؛ علها ترسخ الدلالة وتنجلى النظرية.

(٣) التفكيكيةDeconstruction :-

ربما كان هذا المصطلح أكثر اطمئنانا لصوته الدال بين كل من المصريين والمغاربة، غير أن التصور إزاء النظرية ظل إلى حد بعيد يعانى وطأة الاضطراب بين جماعتى التواطؤ، وغالبا ما يفضى التفكير الفلسفى من خلال النظرية إلى جلاء الكثير من المفاهيم أملا فى إصابة الهدف من أقرب زاوية. وقد لا يتحقق مثل هذا المنهج إلا من خلال طرح النظريات النقدية فى سياق تصورى يكشف عن خصوصية كل نظرية على حدة، وتحتم الضرورة الاختلاف النوعى حين الوقوف على حدود التصورات، لتأتى التفكيكية معنية بالتحول الأكبر فى مداخلات النقد الجديدة بفك الدوال عن المدلولات من ناحية، ومن ناحية أخرى الاحتفاء الحقيقى بميلاد القارئ وفق مشروعية جديدة ركنت إلى تفعيل الدلالة المصاحبة Connotation. وتنتمى عند (دريدا) إلى قناعة بفشل كل النظريات السابقة فى حل مشكلة الإحالة؛ نظرا لاعتباطية الدال كما أشار (سوسير)، ليبدأ بإبطال فكرة المركز المنطلقة من الشعور تحت وطأة (الأنا)، لتحل محلها قوة أخرى تكمن فى اللاشعور، تقتفى أثر الفكرة التى يجب أن تسبق الكتابة؛ إعلاء من شأن (الأثر) الذى يكون له أولوية هذا السبق، ثم هو يصاحب هذه الكتابة، ويبقى بعدها شاهدا أوحد على (تيمة) القراءة المنوط بها القارئ، الذى يلتقى بدوره مع عملية التطهير وإفراغ شحنة النص من داخله هو، وعلى حال تلقيها، والأثر الخالص لا وجود له، وهذه القراءة تعتمد مبدأ الاختلاف فى المقام الأول، ليصير لدينا قراءات متعددة، مرجأ فيها المعنى دائما وأبدا، فتسلم إحداها إلى الأخرى، دون غاية، أو نهاية، أو ختام[٧٠].

إن حضور اللغة فى التفكيكية يصبح حضورا متوهما[٧١]؛ فالنص الأدبى شبكة من الانحرافات اللغوية التى تخرج أصلا عن أعراف المعنى لتلقى فى حبالة الدلالات غير القابلة للحسم. وكأننا إزاء اللغة التفكيكية نقع على أكثر من مستوى للانحراف: أولها ينتمى إلى اعتباطية العلامة، وثانيها إلى الفرار من المعنى المعجمى إلى الدلالة، كما يفضى بها السياق، وثالثها بفك الدوال عن المدلولات بفتح النص، واعتماد اللامركزية، واقتفاء الأثر، ثم يوشك الأمر أن يستقر على الدلالة المصاحبة وفق التجربة الإدراكية لكل قارئ على حدة؛ لننتهى إلى دلالات متفرقات لا حصر لها.

وما دمنا فى حضرة لغة الفن فليس ثمة ما نخشاه أو نخشى عليه، ما دامت هى مصداقية تحصيل المتعة، وإعمال الذات والوجدان وفق مشروعية تعيد الانطباعية سيرتها الأولى، وإن صاحبها هذه المرة مسوغات جديدة ترقى إلى الأصل الفلسفى، وتنبع من شفرة الاتصال ذاتها،

وتعمّل المادة الخام للأدب بشكل يجلى المفاهيم، وينتصر لملكة الإبداع على التقنية عينها بين المبدع والقارئ.

من أين يأتى اللغط إذن ؟! إن هذه اللغة المنوط بها قيادة سرب طيور المشاعر والأحاسيس تختلف بالضرورة عن تلك التى تحتفى بالمعنى، وخاصم التأويل، وتنتمى إلى الواقع المؤطر بالثوابت والمفاهيم الذهنية، لتحمل على عاتقها أمانة الأصول المعرفية التجريدية والشرائع والمواثيق الدينية والوضعية، لغة سوية مادية، فى مقابل اللغة الفنية المنحرفة، والفرق الجوهرى بينهما هو أن اللغة السوية أو العادية على الرغم من اعتباطيتها أيضا فإنها أصبحت ترقى إلى مستوى المصطلح فى تعارفنا على شفراتها التى تربط شبكة الحياة المادية، وخضوعها للرقابة الذهنية بشكل توافقى متفق عليه.

بيد أن هذه اللغة (النفعية) لم تكن لتأتى على ظهرانية تفكيكية (دريدا) على نحو لا يفرق بين آليات الخطاب الإنسانى؛ وإلا تهدمت كل أصول المعرفة الإنسانية، فضلا عن ثوابتها التشريعية والدينية. فإذا ما وقعت التفكيكية على النص الفنى فأيا ما كان مدى مصداقيتها فليس لنا من ذلك النص ما نبكى عليه، أما أن تنسحب على غيره مما ترعى اللغة بشكل مطلق فهذا هو الفسق عينه؛ لأن النظرية فى هذه الحالة تصطدم فرضياتها بنتائجها، ويصبح الحديث عنها نوعا من السفسطة وجنسا من المغالطة.

ذلك هو المدرك العينى من تصور التفكيكية، وقد وقف النقد العربى بوجه عام - والمصرى والمغربى بوجه خاص - مستحيا أمام الصوت الدال والتصور، ولعلها رحلة التواطؤ والشيوع التى لم تخل من بعض الإسهامات الإجرائية أو النظرية العرضية للمصطلح، غير أن ما وقع منها عند (محمد مفتاح) حال حديثه عن آليات التلقى والتأويل استوجب محاولة الفصل فى الأمر على النحو الذى يمكن الربط فيه بين جلاء التصور وفق ما أصلنا له قبلا، وما يأتى فى قوله: " وأما التيار الثانى فيعتبر اللغة مصدرا للالتباس ولتشويه (الواقع) وللتدليس عليه وعلى الناس. ولذلك، فإن التعابير اللغوية قابلة لتأويلات عديدة لا حصر لها، ومن ممثلى هذا التيار التفكيكية"(٧٢).
وهذا ما جعل أمر الفصل بين اللغة المادية والمنحرفة أمرا حتميا اتكاء على فلسفة النظرية ذاتها؛ فالالتباس وتشويه الواقع والتدليس عليه وعلى الناس، كلها أعراض لا صلة لها بأصول التفكيكية؛ إلا أن يقع التصور فى زئبقية الدلالة وينسحب على اللغة المادية، أو أن يفتقد آلية التناول الفردى الخاضع للدلالة المصاحبة، وهما أصلان لم يشر إليهما صراحة (دريدا)، غير أن ما أشار إليه أيضا إزاء قراءة النص الأدبى ليس إلا لقارئه، ذلك الذى يقدس ذاته فى المقام الأول قبل تقديسه المبدع أو النص، كما فعلت الأسلوبية ومن بعدها البنيوية. ونظرا لأنه إذا كان ليس لدينا فى النص ما نخشاه؛ فلدينا الكثير مما نخشاه فى ذواتنا نحن، أملا فى تخليقها قوة أعلى، وقدرة أروع على الإبداع بشكل مطلق.

أما (عبد العزيز طليمات) فحال التصور عنده يوشك أن يقع بنا خارج حدود الاصطلاح إلى الظن بوقوعه على الإشارة اللغوية على سبيل المقاربة المصطلحية؛ فهو يرى ظهور الاستراتيجيات "فى الاتجاه الذى يعتبر القراءة (تفكيكا) بحيث يكون الفعل القرائى مرتبطا بوجود كفاية لدى القارئ تمكنه من ترجمة المعلومات الخطية الحرفية إلى متوالية من الإشارات الصوتية للغة معينة. ويعتبر الفعل القرائى بهذا المعنى ناجحا، إذا تمكن القارئ من تقديم ترجمة صحيحة وسليمة، كما ينظر إلى القراءة كاكتساب للقوانين التى تسمح بذلك." (٧٣).

فإذا كان القارئ التفكيكى يقوم بترجمة المعلومات الخطية الحرفية- مجازا - إلى متوالية من الإشارات الصوتية للغة معينة، فهو لا يخضع لتقييم فعله إن كان ناجحا من عدمه، ولا يعنى بترجمته إن كانت صحيحة أم لا، كما أن هذا القارئ لا ينظر إلى هذه القراءة على اعتبارها قوانين

مكتسبة، بل إن هذه القراءة هى التى سوغت له الكثير من هذه القوانين، فكيف بنا نتصور تصورا كهذا يقع فى نطاق النظرية الفلسفية، وهو يشى عن ضدها. إن الصوت الدال على هذا الأساس لا يمكن أن يتعدى الإشارة اللغوية لينعم بما تنعم به هذه الإشارة من زئبقية مرجعيتها على الرغم من استقرار المصطلح على ذلك الصوت الدال فى سياق الحقل المعرفى للنقد الأدبى؛ ليثير الشك فى المنحى التصورى للمصطلح لدى الناقد.

مرة أخرى نعيد ما نؤكده دائما، من أن المصطلح فى طريقه إلى الاستقرار، ولم يكن ليصل إلى ذلك لولا أن دخل دوامة التواطؤ على قدر من الاضطراب يسمح بالمزيد من الجدل المعرفى حوله، حتى ليحدوه اليقين قبل التواطؤ والشيوع فيكتسب المصطلح المناعة ضد الاضطراب مرة أخرى. فليس عيبا أن يحصن الحقل المعرفى مصطلحاته من خلال طرحها، وهذا ما يحسب لجماعة التواطؤ المغربية على الرغم مما انتاب هذا الطرح من غموض أحيانا.

(٤) الظواهرية Phenomenology :-

يوشك هذا المصطلح أن يستقر على التصور من حيث عنايته فلسفة لا مذهبا أو مدرسة بالتجربة الحسية الإدراكية لدى الإنسان[٧٤]. ويأتى إقحامه ضمن تصورات النظرية وزئبقية الدلالة على اعتباره النظرية التى تقول بأن المعرفة محصورة فى الظواهر المادية أو العقلية[٧٥]، أى التجربة من قبل وعى الفرد بها [٧٦]، لتختص الظواهرية بظواهر النشاط النفسى والذهنى دون المقاصد التى تكمن خلف هذه الظواهر[٧٧].

وإذا وقع التصور فى منهج (هوسرل) الفلسفى؛ فإن صوته الدال لم يكن ليستقر عليه إزاء رحيله إلى العربية. وها نحن نقع على (الفينومينولوجية) على لسان (أحمد حسان) فى ترجمته عن (تيرى إيجلتون)[٧٨]، وكذلك كل من (مجدى وهبة)[٧٩]، و(أحمد زكى بدوى)[٨٠]، و(رمضان بسطاويسى)[٨١]. ويشير (محمد عنانى) إلى شيوع الترجمة إلى (الظاهراتية)، وما أحدثته من تداخل فى التصور بين النظرية والمنهج عن (هوسرل) والمذهب الظاهرى الذى وقع عند (ابن حزم) الأندلسى، دون أن يرتضى صوتا دالا غير الظاهراتية[٨٢]، ومثله فعل (صلاح فضل)[٨٣]، و (ألفت كمال) فى ترجمتها عن (بان موكاروفسكى)[٨٤]، و(غالب هلسا) فى ترجمته عن (غاستون بلاشير)[٨٥]، بينما اختار (مصطفى ناصف) الصوت الدال على المذهب الظاهرى (الظاهرية) ليعنى بتصور الفلسفة لا مذهب (ابن حزم)[٨٦]. ولعل (نبيلة إبراهيم) كانت أكثر إدراكا لحقيقة الفصل بين (الظاهرية) و(الظواهرية) فاختارت الأخير[٨٧]، وبعدها قالت بها (نشوى ماهر) فى ترجمتها عن (كارل هاينزستيرل)[٨٨]؛ ليستقر الصوت الدال فى صيغته المعيارية على (الظواهرية)، فى الوقت الذى لما يزل فيه الحقل المعرفى عند بعض الباحثين يلوك (الظاهراتية).

فى ذلك يستوى الأمر لدى كل من المصريين والمغاربة، وكأنهما جماعة تواطؤ واحدة. ومثلما وقعت رحلة الصوت الدال من (الفينومينولوجية) إلى (الظاهراتية)، ثم (الظواهرية)؛ فإننا نجد كذلك (سعيد بنجراد) يقول بـ (الفينومينولوجية)[٨٩]. أما كل من (أحمد بوحسن)[٩٠]، و(طليمات)[٩١] فيعنى بـ (الظاهراتية)، غير أنهما يضيفان إلى التصور مبدأ القصدية باعتباره المبدأ الموجه والناظم للفلسفة. وينقل (بوحسن) عن (جورج بوليه) مفهوم القصدية بالإفصاح عن بنية الفعل الذى نتصوره بالذات أو نضع به مفهوما، أو هو وعى بموضوع[٩٢]. أما (محمد مفتاح) فقد استقر الصوت الدال عنده على (الظواهرية)[٩٣]؛ ليتفق بذلك مع (نبيلة إبراهيم) و (نشوى ماهر)، وما استقر عليه الأمر فى (نظرية المصطلح النقدى)[٩٤]؛ ونقول استقر لأن المصادر الأربعة الأخيرة يأتى ترتيبها كذلك من منظور تاريخى، عدا (نبيلة إبراهيم) يأتى ما بعدها ضمن العقد الأخير من القرن المنصرم وما بعده.

التناول التاريخى للمصطلح إذن يشى عن ظاهرة صحية بالحقل المعرفى لدى كل من المصريين والمغاربة؛ وذلك بالتحديد ما يدعنا أكثر تمسكا بمعيارية المصطلح أيا ما كانت درجة شيوع الصوت الدال غير المعيارى. وقد لوحظ فى مصطلح النظرية على وجه الخصوص جلاء هذا الأمر بعد التحولات المتتالية فى الدال حتى استقر على أكثرها معيارية؛ لتبطل مقولة (خطأ شائع أولى من صحيح مهجور). ولعل مصطلح النظرية كان أكثر حظا إزاء هـــذه الظاهـــرة، على الرغم من استمرار (كلاسيكية) على حساب (كلاسية)؛ ربما لأن النظرية أكثر تمتعا باحتفاء الحقل المعرفى بها على اعتبارها دائما وأبدا ما تقع فى التأصيل لجل الموضوعات البحثية بوصفها نقطة انطلاق أولى، ولكن هل كان ذلك بالفعل مقصورا على مصطلحات النظرية وحسب، أم أنه يمكن انسحابه على المصطلح بوجه عام؟!

(ب) فتنة الصوت الدال الأجنبى ومعيارية الاصطلاح

يبدو أن الصوت الدال صار يبسط كفيه على البحث من الوهلة الأولى، إلى أن أصبح فى قضيته المتفردة على قدر من الجلاء بعد مزاحمته تصور النظرية الفلسفى، غير أنه هنا يبدو نقطة الاشتعال لتفجير الاضطراب فى حقل التواطؤ والشيوع. ويبدو أيضا أن الثقافة العربية توشك أن تذوب فى الثقافة العالمية طالما تبنت فكرها ومرجعيتها وتفوقها، دون يقظة هوية، الأمر الذى يسلم إلى ذوبان الذات العربية فى هذه الثقافة، فإذا بها تخلع عليها بردة العزة، وإذا بالمثقف العربى لا يجد كينونته الضالة إلا فى محاولة طفح ما بداخله من معارف فى سياق مصطلحى دخيل بالدال الأجنبى المقترض، ضاربا بالمعيارية عرض الحائط، طمعا فى إيهام الآخر بالمشاركة فى المنتج الثقافى العالمى، وهو فى حقيقة الأمر ليس إلا مستهلك غير بارع لهذه الثقافة.

لك أن تبلغ حد اليقين إزاء هذه الفتنة بالنظر فى مفردات لغة السوق، حين تصبح أسماء المنتجات، والهيئات والمحال التجارية، واقعة فى سياق العولمة أو لم تقع؛ فتدرك إلى أى مدى انتشر الإحساس بالدونية، وفقد الثقة بالنفس، وافتقاد الوعى القومى؛ إذا ما كان هذا الدال الأجنبى هو المهيمن الأول على هذه السوق. والغريب فى الأمر أن يأتلق ذلك الحس الاجتماعى لدى العامة، ثم يتجسد بشكل أو بآخر بين صفوة المثقفين، هل هى فتنة حقا ؟!

إن مصطلحات: أنطولوجى، أوتبيوجرافى، فانتاستيك، سوسيولوجى، دكرونك، سيكرونك، بارودى، طوطولوجى، فونولوجى، أمبريقا، وغيرها ما يفوق الحصر، قد استشرت بالفعل بين جماعة التواطؤ المغربية فى سياق الحقل المعرفى للنقد الأدبى العربى للدرجة التى تهيمن على الخطاب من قبيل التهجين، دون أقل حرص أو محاولة توخى أدنى درجات المعيارية، فجل هذه المصطلحات تكاد ترتع فى مراعى الفكر بصوتها الدال المقترض. وعلى الرغم من ضروب معظمها فى القدم؛ فإن الرضوخ هو حال السبيل لطرح الخطاب، وكأنها صارت مسلمات، أو استقرت هكذا على معياريتها. إن المغاربة على الرغم من تمتعهم بقدر واف من الثقافة الغربية المردودة إلى الفرنسية فى المقام الأول؛ فإنهم كانوا أشد حرصا على التأصيل لهذه المعيارية، ربما لشعور القائمين على صياغة الأمور بخطورة الوضع، وليس أدل على ذلك من انعقاد ندوة (الرباط) عام١٩٨١، لتصير مبادئها توصيات ملزمة لشتى أرجاء الوطن العربى[٩٥]، هل هى فتنة حقا ؟ أم أنها شأن ما استقرت عليه أصوات أخرى بمعيارية الاقتراض؟ وهل هذا مقصور فقط على المغاربة؟!

إن مصطلح (أنطولوجى) صار صوتا دالا أوحد. يقول به (بسطاويسى)[٩٦]، ومعه (صلاح قنصوة) المصريين. ثم يأتى (المسدى) طارحا شكا جديدا فى الصوتين الدالين الأجنبيين Anthology، باعتباره مجموعة من المختارات الأدبية والشعرية، وontology، باعتباره علم الوجود الكائن، ويشير إلى أن الأخير وقع لدى الفلاسفة العرب القدماء بمعنى (إنية) انطلاقا من

(إنّ) دلالة على الثبات والدوام والوثوق فى الوجود، وإنية الشيء هى ماهيته الكائنة[٩٧]. أما المغربى (محمد برادة) فإنه يأتى بالدال المقترض (أونطولوجى) محددا وجهته إلى الإنية فى سياق قوله: " إن ما يعطى الانطباع بأن (الخبز الحافى) حال من الكتابة هو أننا لا نعثر فيه على ما يشعرنا بأن الكاتب مهتم بتحديد الموقع الذى ينطلق منه للتأريخ لحياته، ولا على ما يفهمنا أنه مهتم برسم صورة شخصية لذاته من خلال التفلسف ومحاولة الإجابة عن أسئلة ذات طابع أونطولوجى مثلما نجد عند كتاب آخرين للسيرة الذاتية"[٩٨]. ويستخدم (طليمات) المصطلح فى سياق تصور مادى[٩٩]، مثلما فعل (بسطاويسى) و (قنصوة). ولعل التصور بناء على ذلك لدى كل من المغاربة والمصريين يتفق مع ما عنى به الفلاسفة العرب القدماء بإحالة الصوت الدال إلى (إنّيّة).

أما مصطلح (المحاكاة الساخرة Parody) فقد استخدمه (برادة) بصوته المقترض (بارودى)، فى سياق يضيف إليه (السخرية) بما يمكن أن يوحى أن (البارودى) شيء والسخرية شيء آخر، فى الوقت الذى يصعب فيه على الحس المصطلحى الجمع بينهما؛ لأن ترجمة الدال إلى (محاكاة) وحسب قد يحيل التصور إلى نظرية أرسطو، بينما الترجمة إلى (المحاكاة الساخرة) تقنن التصور، يقول (برادة): " مما يضفى على الكتابة بعدا لعبيا يتيح الانفتاح على الباروديا والسخرية ومتعة الحكى وتوليد القصص"[١٠٠]. ويستخدم (صلاح فضل) (الباروديا) فى مقابل الترجمة العربية المستقرة بإيحاء السياق[١٠١]، ليوشك الدال على الاستقرار على (المحاكاة الساخرة) فى التواطؤ المصرى دون الإحساس بالحاجة إلى الدال المقترض، وهو ما فعلته منذ أكثر من عشرين عاما (سامية أسعد)، وإن وقع على (المحاكاة التهكمية)[١٠٢]. فى حين يؤكد (أحمد حسان) على (المحاكاة الساخرة)، وإن كان (بارودى) لما يزل موضع الفتنة[١٠٣]؛ ربما لأنه كلمة واحدة، وهو ليس بشفيع معيارى أمام الترجمة ما دمنا نتحصل من هذه الترجمة التصور المعنى، ذلك الذى يلجأ إلى المحاكاة من أجل إحداث نوعا من التناقض والمفارقة Irony تضفى على النص السخرية والتهكم مثلما فعل الكتاب المدمنون لاستعادة القديم، وفى العصور الحديثة فقد استخدمها الكاتب الكوميدى (سيسترون) ليكتشف فيها معينا لا ينضب من المادة الفكاهية التى أصبحت فى يديه قزما يلعب الأكروبات[١٠٤].

ولك أن ترحل فى عالم ناقد كبير مثل (محمد برادة) لترى تجليات تلك الفتنة المصطلحية بشكل لافت فى موضوع واحد[١٠٥] مثل: سوسيولوجيا الأدب[١٠٦]، ميثـولوجيا الثبات الأونطولوجى[١٠٧]، فى سخرية بارودية لاذعة[١٠٨]، المحددات السيسيولوجية[١٠٩]، لخصوصيتها الاستتيقية[١١٠]، وغيرها، وهو ما يبعث القلق على مستقبل الخطاب النقدى العربى، وإن كنا سنضطر بالفعل للكتابة - فى يوم من الأيام - بلغة مقترضة أو مهجنة !

ليست قضية اللغة وحدها هى قضية الصوت الدال؛ بل إن الأمر على هذا النحو قد يحدث نوعا من الاستقطاب الذى يعوق تيار التواصل، حينما يصطدم القارئ بمنظومة الدوال المصطلحية المقترضة، فلا يستطيع أن يلحق بتصوراتها لتنهار عملية التواصل من أساسها.

صحيح أننا فى بعض الأحوال نجد أنفسنا مع معيارية هذا الدال المقترض، لكن لم يقل أحد بأن تترك الأمور على عواهنها هكذا، وما الذى يدعو أن نقول (أوتوبيوغرافيا) هذا الدال الثقيل المعقد الذى يقابل (السيرة الذاتية)، فإذا به يقول (برادة)[١١١]، وهو بالتأكيد يختلف عن (استتيقى) الذى يقول به أيضا[١١٢]، ولكن (الحجمرى) يسميه (استطيقا)[١١٣]، وفى ذلك يتفق مع (مصطفى سويف)[١١٤]، بينما (شكرى عياد) يطلق عليه (اسطاطيقا)[١١٥]، وقلب التاء طاء شيء مألوف فى اللغة، إلا أننا حتى لم نتفق على الدال المقترض الذى يقابل الفكر

الغامض أو دراسة الحس والوجدان، ليفرض الدال الأجنبي نفسه دون أن نهتدي لما يقابله في العربية فتصدق معياريته بالاقتراض.

وربما يكون ذلك أيضا هو حال مصطلح (كرونوتوب) الذى أصل له (برادة) اقتراحا لـ(باختين) أتى به من حقل الرياضيات ليحدد تلازم علاقات الزمان والفضاء في مجال الأدب وتأثير ذلك على الشكل والمضمون؛ " فمؤشرات الزمن تتكشف داخل الفضاء، وهذا الأخير يدرك ويقاس اعتمادا على الزمن"[١١٦]. لينتشر المصطلح على نحو خاص فى كتابات (شعيب حليفى)[١١٧]، و(سعيد يقطين)[١١٨]، وكأنها خصوصية جماعة تواطؤ.

أما مصطلح (أمبريقى) الذى وقع لدى (الحجمرى)[١١٩] بصوته الدال هذا، فهو قد وقع أيضا على الدال ذاته عند (محمد على الكردى)[١٢٠]. فى حين توقف (شاكر عبد الحميد) أمام الدال الأجنبى ليقابله مباشرة ب (الموضوعى) الذى يشير إلى كل ما هو واقعى وقابل للملاحظة والقياس والتحديد، وهو أيضا مستقل عن الخبرات الداخلية أو الذاتية نسبيا، وكذلك متحرز من الجوانب الانفعالية. وأمبريقى " تعنى التعامل المحدد مع حقائق الواقع من خلال إجراءات واضحة محددة، ودون الالتصاق الأعمى بنظرية محددة، وهى إجراءات تتعلق بملاحظة الواقع ووضع الفروض وجمع البيانات وتحليلها بأدق طرائق متاحة أو ممكنة"[١٢١]، ليرادف الدال العربى الدال الأجنبى، أيهما أولى إذن ؟! ولِمَ يفضل (أحمد بوحسن) (ديكرونك) و(سيكرونك)[١٢٢] على التعاقبية والتزامنية ؟! باعتبار الأولى دراسة تتبع الظواهر اللغوية فى تعاقبها وتغيرها من مرحلة إلى أخرى على مر التاريخ، والثانية ترصد نظام اللغة فى وقت محدد من الزمن، كما تقول (سيزا قاسم)[١٢٣].

حتى الآن يمكننا مواصلة النشاط الذهنى والجدل الدءوب على ما يمكن أن يستقر عليه المصطلح ما دام لدينا الحد الأدنى من الموضوعية العلمية التى لم تكن مجرد رصد للقضايا دون الإيغال فى معينها المعرفية، فللتقنية المصطلحية فضل مشهود فى إثراء الحقل المعرفى وتغذيته أولا بأول، وكذا تجديد دمائه بشتى المناحى المستحدثة المتصلة بكينونة الإنسان.

لذا يأتى الدال (إبستمولوجى) على قدر كبير من الإلحاح فى تناول المصريين والمغاربة؛ ليؤكد أن الدال المقترض أسرع الطرق لبلوغ المقصد التصورى إزاء تفجير نظرية المعرفة. ومبكرا وقف أمامه (تمام حسان) باعتباره فرعا من الفلسفة يدور حول النظرية المعرفية، المعنى فيه ذهنى غير عرفى، فيصبح حكما يحدده الفكر الفردى للفيلسوف أو المنطقى، وليس علاقة عرفية اعتباطية يحددها المجتمع[١٢٤]. وتفطن إلى تلك العلاقة (سيزا قاسم) فيتأكد من خلالها إمكانية تناول العمل الفنى من الناحية الفلسفية المحض[١٢٥]، وتعود لتؤكد عناية (الإبستمولوجيا) بكل ما يتعلق بموقفنا من الفهم إذا ما اعتقدنا أن العالم له وجود مستقل عن ذاتنا، لتختلف محاولة فهمه إذا اعتقدنا إسقاطا لما فى نفوسنا[١٢٦]. ثم يتوقف (جابر عصفور) أمام الوحدة المعرفية Episteme على اعتبارها مصطلحا أشاعه (ميشيل فوكو) ليدل على الوحدات الأساسية التى يتشكل من التقائها نسق للمعرفة. وينضوى التصور تحت لواء شحنة دلالية تتضمنها الوحدة المعرفية تظل فى حالة تغير مع تقدم المعرفة على نحو يولد أبنية معرفية جديدة[١٢٧]. ومن موقف الفيلسوف (الجوهر) بعلاقته الذهنية بالمعنى إلى (الإبستيم) المتغاير (العرض) يتمدد التصور على أنحاء سياقية مختلفة بين الجوهر والعرض فيما يتماه على حدود الإشارة اللغوية، الأمر الذى أفقدنا جدوى البحث عن دال مقابل للدال المقترض الذى فرض هيمنته فى خيلاء الطاووس، وتاهت مقادير التصور بين" التركيب الجدلى للبنية الإبستمولوجية لقصائد الديوان" و"ابستمولوجيا الثقافات المتصارعة " و " إبستمولوجيا الجسد النابعة من أنطولوجيته "[١٢٨]، هل كانت الحاجة ماسة لفهم كل هذه الإبستمولوجيات؟!

أما عن الصوت الدال ذاته فى كتابات المغاربة فحدث ولا حرج، إنه الافتتان ذاته، وإنى لأتصور مدلول السياق لو حذف المصطلح فإذا به أكثر إشراقا وجلاء فى كثير من الاستخدامات؛ ولدينا (الأوضاع الإبستمولوجية)[129]، و(الإبستمولوجية التشييدية)[130]، و(المعرفة الإبستمولوجية)[131]، وغيرها العديد من الاستخدامات الغامضة للمصطلح، والتى غالبا لا تعدو كونها المعرفة المقننة فى موضع الإشارة اللغوية، على الأقل فى آلية القراءة.

إلى هذه الدرجة يمكن أن تصل فتنة الصوت الدال الأجنبى، وكأنه حلية المعرفة أو سوار الخطاب، هل هو إيقاع العصر ؟ ذلك الذى يجعلنا نلهث فى الكتابة والقراءة على حد سواء، والغريب أن يقع ذلك فى سياق الأدب الذى يستدعى قراءة ما بين السطور، إننا أحيانا نفهم ما نريد نحن أن نفهمه حتى لو اختلف ذلك مع قصدية الكاتب، إما لعطب فى جهاز الإرسال أو لخلل فى آلية الاستقبال، إن لبنة المصطلح ما لم تكن فى موضعها فإن آلية التواصل سوف تتهشم، وما لم يكن المصطلح على جلوته فى اللغة المادية النفعية فلا حاجة لنا به مطلقا، عله يروق لنا ما راق لغيرنا، فندركه؛ لا لِنُجَر من خلفه؛ بل لنزاحمه، وربما لنتجاوزه.

(ج) مقاربات التواطؤ ومنازعات الشيوع

ألف البحث على تتبع قضاياه المصطلحية إزاء جماعتين للتواطؤ والشيوع، وبدا أحيانا إلى أى مدى صارت الجماعتان جماعة واحدة، وفى أحايين أخرى بدا ما لكل منهما من تفرد ردا لخصوصية ثقافة أو تقنية منهج بإعمال المعيارية أو الإعراض عنها، غير أننا هنا سوف نقارب التداول المصطلحى للأصوات الدالة العربية، علام وقع الاتفاق، وعلام وقع الاختلاف، فى ربط تام بين الدال والتصور على حد سواء. والأمل منعقد فى النهاية على بلوغ غاية راشدة إزاء التوحد، على الرغم من موضوعية استحالة تحقيق هذه الغاية.

لقد تجاوز الأمر الدال الأجنبى المقترض، إلى أن أصبح المصطلح دالا عربيا أُستل من دلالات عمله بوصفه إشارة لغوية، ليقع عليه الاصطفاء الدلالى من قبل جماعة التواطؤ، فيرقى على سلم المعرفة ليحمل أمانة التصور المفترض فيه الحد الجامع المانع، ثم هو فى نهاية الأمر سوف يرعى فى حقل معرفى يرتع فيه أيضا باعتباره إشارة لغوية، ليبقى الصراع الدلالى قائما بينهما. ويبقى على جماعة التواطؤ الحمل الأكبر فى فض هذا الاشتباك الدلالى بين الدال المصطلحى والإشارة اللغوية.

لقد حمل الدال المصطلحى (أسطورة) ما حمل من دلالات تصورية منذ وضعيته الأولى، وحينما نزل القرآن الكريم صارت (أساطير) جمع الجمع لـ(سطر) معنية بكتابات الأولين التى كانت معتقدات كاذبة، وهو ما يتسق إلى حد كبير مع الطقوس والشعائر التى كانت تؤدى فى المجتمعات البائدة اعتناقا لعقيدة دينية وضعية آمن بها أصحابها إيمانا واقعيا مثلما أشار الدال اليونانى (Mythos). ولأن المعرفة الحديثة اعتبرت هذه المعتقدات شيئا خرافيا؛ حول بعض النقاد الدال المصطلحى إلى إشارة لغوية لتدل لديهم على الخرافة[132]، ثم وقف الحقل المعرفى شاهرا أسانيد المصطلح ليبطل عمل الإشارة اللغوية تماما على الرغم من شيوعها، فيدافع (الحجاجى)[133]، و (الغذامى)[134] عن ارتباط الأسطورة بالعقل والمنطق على ما هو عليه حال (إيزيس وأوزوريس)، و (سيزيف)، ذلك فى الوقت الذى يردها فيه (الرخاوى) إلى الخيال[135]، بينما يوظفها (صلاح فضل) فى حديثه عن (هاتف المغيب) إلى دلالة نصية أدبية تعنى بأسطرة النص التى قال بها (بارت)[136]، و(شتراوس)[137]، وقبل ذلك كله استعملها (أرسطو) بمعنى المسرحية، أو مجموعة الأحداث المرتبطة التى تكون فى مجموعها بنية موحدة[138].

من هنا وقعت (الأسطورة) على: الطقوس والشعائر الدينية، والخرافة، والحكاية المصاحبة لعقيدة معينة أو منطق بعينه، وكتابات الأولين لمعتقدات كاذبة، ثم الدلالة النصية الأدبية. وإزاء ذلك فإن الصوت الدال قد يتفرد بالطقوس والشعائر الدينية على ما هو عليه فى علم الأساطير (Mythology)، بينما الدال (أسطرة) يمكن بتمثله روح الأسطورة أن يعنى بالدلالة النصية الأدبية.

هذا هو حال تواطؤ النقاد المصريين إزاء المصطلح، غير أن ما وقع فى أيدينا من تداول الدال لدى المغاربة يشى عن قصر استخدامه على الوهمى أو الخرافى، شأن ما وقع لدى بعض النقاد المصريين، فـ (حميد لحمدانى) يتحدث عن الموقف الأسطورى من العالم ويفرق بينه وبين التفسير أو التأمل الانطباعى والأيديولوجى [١٣٩]، ثم يرجع أسطورية التأمل الذاتى إلى غموض المرجع والإحالات، ليعتمد لديه (التفكير الأسطورى) على نموذجه الكونى الوهمى، بينما القراءة الانطباعية تعتمد على ميكانزم غامض للتفاعل الذاتى [١٤٠]. ويبدو من الصعب تماما احتمال الدال (أسطورى) فى سياقه هذا لإعمال مصطلحى سوى ما يمكن أن تدل عليه الإشارة اللغوية. أما (الميلودى شغموم) حينما يتحدث عن (شيفونية) الأمم يشير إلى لجوئها للأساطير عساها تخلق لها ماض يحدث لها اتزانا مع الحضارة الحديثة، ولديه " كل كاتب يحمل إلها أسطوريا من نوع ما" [١٤١]، لينسحب التصور إلى (الخرافى) حسبما تفضى الإشارة اللغوية.

الدال العربى (أسطورة) لم يتم تفعيله - فيما قاربنا - لدى المغاربة فى سياق مصطلحى، وليس بالضرورة أن يكون التصور كذلك، وإنما هو ما اعتدنا عليه من جماعة التواطؤ باعتماد الدال الأجنبى المقترض (Mythology)، مثلما وقع عند (برادة) على (ميثولوجى) عندما تحدث عن ميثولوجيا الثبات الأنطولوجى [١٤٢].

أما مصطلح (تيمة) الذى يعنى بالفكرة أو النسيج الفكرى [١٤٣]، أو الفئة الدلالية فى نص أو مجموعة من النصوص، مثل الموت أو الحزن أو الحب [١٤٤]، أو الطريقة التى يميز بها المتحدث الأهمية النسبية لموضوعه بوصفه مكونا أساسيا أول للجملة [١٤٥]. وصوتها الدال ينتمى إلى اللاتينى (تايما) ويعنى الشيء الموضوع، واشتقت منه الفرنسية (تايماتيك) نهجا يباشر النصوص الأدبية بالكشف والتقويم [١٤٦]. وهذا الدال Theme قابله فى العربية (تيمة) بعد التعريب لدى البعض والترجمة لدى البعض الآخر، وتأتى المفارقة بجمع جماعتى التواطؤ فى كل من مصر والمغرب، على ما يبدو دون قصد، واختلط الأمر بينهما دون فصل قاطع، فعلى الرغم من قول المصريين (تيمة)، باعتباره دالا مترجم فإن (سيزا قاسم) قد احتفظت بالدال المعرب (ثيمة) [١٤٧]، وهو الدال ذاته الذى قال به (برادة) [١٤٨]. أما (تيمة) فهى من تيم، وهى الشاة تذبح فى المجاعة، وهى الشاة تكون لصاحبها فى منزلــه يحتلبها، وهى بمعنى تيمه الحب أى استولى عليه [١٤٩]، ليأخذ الدال العربى بناصية التصور، وهو مدى ما تيم به المتحدث من أهمية نسبية لموضوعه. ثم هى أيضا (التيمة) فى إلحاحها على النص بإدرارها المستمر كما تدر الشاة الحليب لصاحبها. وهكذا تفتح الترجمة أفقا جديدا على المصطلح، وتؤكد مشروعية إعمال المعيارية المصطلحية، ليصبح المصطلح (تيمة) على قــدر من مقــاربات التواطؤ أكثر منه فى منازعات الشيوع، ويقول به من المغاربة (شعيب حليفى) [١٥٠]، و (حميد لحمدانى) [١٥١] أيضا.

وهكذا كلما كان الصوت الدال أوثق بمعيارية الاصطلاح فإن جماعتى التواطؤ المصرية و المغربية تكون أكثر حميمية، وهو ما وقع مع مصطلح (محايثة Immanence) أيضا، والذى لا يمكن إدراك تصوره إلا من داله العربى، وهو يدل على الاهتمام بالشيء من حيث هو ذاته وفى ذاته، والنظرة المحايثة هى التى تفسر الأشياء فى ذاتها من حيث هى موضوعات تحكمها قوانين

تنبع من داخلها[١٥٢]، وبالدال المترجم ذاته يقول المغاربة: (برادة)[١٥٣]، و(شعيب حليفى)[١٥٤]، ونتفادى بذلك الخلط الواقع مع Imanentism الذى يعنى بمذهب الحلول عند الصوفية[١٥٥].

ثم تتواصل فاعلية هذه المعيارية مع مصطلحات: المولد Matrix الذى يستخدمه (برادة)[١٥٦]، متفقا مع (فريال جبورى)[١٥٧]، وإن اعتبره (صلاح فضل) (الرحم)[١٥٨]، غير أن عناية التصور فى كل الأحوال بالنواة الدلالية أو نواة المرجع النصى.

ثم يأتى التأويل Hermeneutic باعتماده تجربة الذات والحواس، ويقع على الظن بالمراد، واختراق سنن الإدراك التلقائى، وفى التأويلية Hermeneutics صار منهجا قرائيا، ويصبح توجها فرديا لقراءة النصوص فى اللغة الطبيعية. ويغدو معنيا بالمبادئ المنهجية بشكل عام فى قراءة النصوص. وينسجم هذا التصور مع الصوت الدال المترجم إلى العربية وفق المعيارية المصطلحية، ليلتقى عليه أيضا كل من المصريين والمغاربة، ليستقر بعد اضطراب طويل عند: (مجدى وهبة)، و (محمد عنانى)، و (زكى بدوى)[١٥٩]، بين جماعة التواطؤ المصرية: (إدوار الخراط)[١٦٠]، و (صلاح فضل)[١٦١]، و (عبد الغفار مكاوى)[١٦٢]، و (حسن حنفى)[١٦٣]، ومن المغاربة على التصور ذاته والدال المترجم عند: (محمد مفتاح)[١٦٤]، و (سعيد بنجراد)[١٦٥].

وكذلك مصطلحات: (الخطاب)، و (الكلام)، و (الشفرة)، و (السرد)، و (الحكى) عند (سعيد يقطين)[١٦٦]، تتفق كلها إلى حد كبير مع جماعة التواطؤ المصرية[١٦٧]، تواصلا مع تحقيق المعيارية الاصطلاحية ومدى نهوضها على تحقيق مقاربات التواطؤ.

هكذا تحقق المعيارية حظا أوفر من مواطآت الشيوع، الأمر الذى يفضى إلى لغة مصطلحية عامة يلتقى عليها أصحاب الحقل المعرفى فى جلوة فكرية ترتقى كلما أمكن بالغاية، ما دامت قد استوت لديها الوسيلة، بينما كل خروج عن هذه المعيارية يمثل نقطا عازلة فى دائرة التواصل تعوق التيار، وتعرقل المسيرة نحو بلوغ الهدف المنشود.

وبوجه عام ثبت مدى تأثير الثقافة الفرنسية على جماعة التواطؤ المغربية؛ فخصتها بهيمنة الدال الأجنبى المقترض فى المقام الأول، لتتحلل نسبيا من التشدد الذى شهدته جماعة التواطؤ المصرية حال ركونها إلى التحرى الدائم والدءوب للترجمة. وفى الوقت ذاته تجلى فى الجماعة الأولى امتداد جسور التواصل بين الثقافة الفرنسية ونظيرتها العربية حتى استطاعت أن تسهم فى تحديث الفكر العربى وجهازه المصطلحى بالتبعية، بقدر لا يقلل من شأن ما غفلت عنه هذه الجماعة من أولوية الترجمة عن الاقتراض. وهذا هو سمت الطرح الأول دائما وأبدا، لتصبح مسألة ازدواج الهوية الثقافية لدى المغاربة سلاحا ذا حدين إزاء تفعيلها الثقافى والمصطلحى، ولم يكن المصريون على براءتهم تماما من هذه الظاهرة التى امتدت بوجه عام لتشمل الثقافة العربية كلها. غير أنك فى بعض الأحيان يسيطر عليك يقين ظنى بتفرد جماعة التواطؤ المغربية فى جهازها المصطلحى جراء هذه الازدواجية، وفى أحيان أخرى يطيب خاطرك، ويحدوك الأمان واليقين فى آلية التلقى، ولم تهتدِ إلى مسوغ لذلك سوى اتباع معيارية الاصطلاح التى استقرت فى الذاكرة الجمعية العربية، والتى أقرتها بشكل شرعى للمرة الأولى ندوة الرباط عام ١٩٨١ معتمدة الترجمة أصلا أول تتحقق فيه الذات العربية، لما لها من قدرة على الرسوخ فى احتواء التصور.

وينتهى بنا المطاف إلى ضرورة الاعتراف بمسلمة بدهية وهى أن الجهاز المصطلحى إذا ما آل إلى الركون والاطمئنان فثمة ما يشى عن بصمت واستسلام ودعة، بينما تتفجر الحياة بتفجر المصطلحات، وكأنها تخليق جديد لفكر وليد ومعرفة محدثة وإشكاليات لا تنتهى، هكذا ما دمنا نحيا وما دامت ترتقى فى ذاكرتنا أطوار المعرفة، غير أن ذلك لا يتعارض مع تواصل الحلم وحدو الأمل فى إنشاء جمعية لتوحيد المصطلح النقدى العربى على غرار الجمعية الأوربية، ولعلنا أكثر حاجة منهم إلى ذلك.

الهوامش :

(١) عزت جاد ، نظرية المصطلح النقدى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ٢٠٠٢ ، ص ٧١ .
(٢) سيزا قاسم وآخرون ، مدخل إلى السميوطيقا ، فصول من دروس فى علم اللغة العام ، دى سوسير ، ترجمة سيزا قاسم ، دار إلياس ، ص ١٥٤ .
(٣) إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، الأنجلو ١٩٧٢ ، ط٣ ، ص١٢٣ .
(٤) عزت جاد ، مرجع سابق ، ص٣٢.
(٥) عبد السلام المسدى ، النقد والحداثة ، عبد السلام المسدى ، دار أمية ، تونس١٩٧٩ ، ص١٧ .
(٦) محمد برادة ، أسئلة الرواية .. أسئلة النقد ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ١٩٩٦ ، ص٧ .
(٧) عبد السلام المسدى ، المصطلح النقدى وآليات صياغته ، مجلة علامات ج٨م١٢ يونيه١٩٩٣ ، ص٦٣
(٨) السابق ، ص٦٨ .
(٩) كمال أبو ديب ، الواحد المتعدد ، فصول م١٥ع٢ سنة ١٩٩٦ ، ص٤١ .
(١٠) بنسالم حميش ، إشكالية الهوية المزدوجة ، فصول م١٦ع٤ سنة١٩٩٨ ، ص١٣٧ .
(١١) على القاسمى ، المصطلحية ، الموسوعة الصغيرةع١٦٩ ، العراق سنة١٩٨٥ ، ص١٠٧-١١٢ .
(١٢) النقد والحداثة ، ص١٧ ، مرجع سابق .
(١٣) صلاح فضل ، نص شعرى ، فصول م٧ع٢ ، ١ مارس ١٩٨٧ ، ص٢٥٢ .
(١٤) إبراهيم أنيس ، من أسرار اللغة ، الأنجلو ١٩٧٥ ، ط٥ ص١٢٤ .
(١٥) ليليان فرست ، موسوعة المصطلح النقدى ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، وزارة الثقافة بالعراق سنة١٩٨٢ ط٢ م٢ ، ص٢٥٨ .
(١٦) لسان العرب ، مادة تقن .
(١٧) صلاح فضل ، نظرية البنائية فى النقد الأدبى ، الأنجلو سنة١٩٧٢ .
(١٨) إديث كريزويل ، عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفور ، آفاق الترجمة ع ١٧سنة١٩٩٦ ، ص٤٠٢ .
(١٩) محمد مندور ، فن الشعر ، الهيئة العامة للكتاب سنة١٩٨٥ ، ص٢٣ ، ٢٤ .
(٢٠) رولان بارت ، قراءة جديدة للبلاغة القديمة ، ترجمة عمر أوكان ، أفريقيا الشرق ١٩٩٤ ، رأى المترجم .
(٢١) السابق .
(٢٢) جابر عصفور ، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، دار المعارف ١٩٧٣ ، ص١٦٣.
(٢٣) محمد عنانى ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، دار لونجمان ، أدبيات ١٩٩٦ (المعجم) ، ص٥٠ .
(٢٤) جابر عصفور ، مرجع سابق ، ص٤٠٢.
(٢٥) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ع١٦٤ سنة١٩٩٥ ، ص٦١ .
(٢٦) عبد الله الغذامى ، الخطيئة والتكفير ، نادى جدة ١٩٨٥ ، ص٢٧ .
(٢٧) صلاح فضل ، أساليب السرد فى الرواية العربية ، كتابات نقدية ع٢٦ ، يناير ١٩٩٥ ، ص١٢٦ .
(٢٨) محمد عبد المطلب ، تقابلات الحداثة فى شعر السبعينات ، كتابات نقدية ،ع٤٥ ، ١٩٩٥ ، ص٢٠٢ .
(٢٩) عبد القادر الرباعى ، معنى المعنى ، فصول م١٥ع٣ خريف ١٩٩٦ ، ص٩٤ .
(٣٠) إسماعيل أدهم ، شعراء معاصرون ، تحقيق أحمد الهوارى ، دار التضامن ، القاهرة١٩٨٤ ، ص١٦٩ .
(٣١) شكرى عياد ، الرؤيا المقيدة ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨ ، ص١٥٦ .
(٣٢) صلاح فضل ، إنتاج الدلالة الأدبية ، كتابات نقدية ع٢٣ سنة ١٩٩٣ ، ص٢٧ .
(٣٣) جون كوين ، بناء لغة الشعر ، ترجمة أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص٥٢ ، رأى المترجم .
(٣٤) طه وادى ، عالم سعد مكاوى ، فصول م٢ع٤ سنة١٩٨٢ ، ص٣٤٣ .
(٣٥) خوسيه إيفانكوس ، نظرية اللغة الأدبية ، دار غريب ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص٩٠ .
(٣٦) محمد برادة، مرجع سابق ، ص٧ .
(٣٧) السابق ، ص٥٨ .
(٣٨) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائى ، المركز الثقافى المغربى ١٩٨٩ ، ص٨، ١٣ ، ١٤ .
(٣٩) سوسير ، علم اللغة العام ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ، بيت الموصل ، العراق ١٩٨٨ ،ط٢ ، ص٣٤.
(٤٠) سيزا قاسم ، مرجع سابق، ص٣٥١ .

(٤١) السابق ، ٣٤٣ .
(٤٢) محمد عنانى ، مرجع سابق ، ص١٥٤.
(٤٣) شكرى عياد ، بين الفلسفة والنقد ، أصدقاء الكتاب ، القاهرة ١٩٩٠ ، ص٩٧ .
(٤٤) سيزا قاسم، مرجع سابق ، ص٣٥١-٣٥٢ .
(٤٥) جابر عصفور، مرجع سابق، ص٢٤ .
(٤٦) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور ، آفاق الترجمة ع١ سنة١٩٩٥ ، ص١١١ ، رأى المترجم .
(٤٧) السابق .
(٤٨) سيزا قاسم ، مرجع سابق، ص٣٥١ .
(٤٩) محمد عنانى ، مرجع سابق ، ص١٥٣.
(50) G. A. Cuddon, A Dictionary of literary terms, Penguin books,London 1982, P.251.
(٥١) أمينة رشيد ، مدخل إلى السميوطيقا ، السيميوطيقا فى الوعى المعرفى المعاصر ، ص٥٢ ، ٥٣ ، مرجع سابق.
(52) Dictionary of Linguistics and Phonetics, Black well, Oxford and Cambridge, 1989, P.275..
(٥٣) عزت جاد، مرجع سابق، ص٣٦٥.
(٥٤) عبد الله الغذامى، مرجع سابق ، ص٤٢-٤٣.
(٥٥) محمد برادة، مرجع سابق .
(٥٦) محمد براده ، التلقى والتأويل مقاربة نسقية ، المركز الثقافى المغربى ، ص١٤٣ .
(٥٧) أحمد بوحسن وآخرون ، نظرية التلقى إشكالات وتطبيقات ، منشورات كلية الآداب بالرباط ١٩٨١ ، ص١٨ .
(٥٨) ميلود حبيبى ، السابق ، ص١٧٣ .
(٥٩) سعيد بنجراد ، المؤول والعلامة والتأويل ، فصول م١٦ع٤ ربيع ١٩٩٨ ، ص٣٥٩ .
(٦٠) السابق ، ص٣٦٠ ، ٣٦٥ .
(٦١) سعيد يقطين ، نظرية التلقى ، ص٨٩ ، مرجع سابق .
(٦٢) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعرى ، المركز الثقافى المغربى سنة ١٩٨٥ ، ص١٠ .
(٦٣) جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهى ، عن دار توبقال ١٩٩١ .
(٦٤) عالم الفكر ، م٢٤ ع٣ مارس ١٩٩٦ .
(٦٥) شاكر عبد الحميد ، الحلم والكيمياء والكتابة ،فصول م٧ ع٢ ،١ سنة١٩٨٧ ، ص١٨٣ .
(٦٦) التهانوى ، كشاف اصطلاحات الفنون ، تحقيق لطفى عبد البديع ، المؤسسة المصرية العامة للنشر سنة ١٩٦٣ ، ص٦٢ .
(٦٧) شاكر عبد الحميد ، مجلة فصول م٧ ع٢ ،١ مارس ١٩٨٧ ، ص١٨٣ مرجع سابق .
(٦٨) طوبيا العنيسى ، تفسير الألفاظ الدخيلة فى اللغة العربية ، دار العرب القاهرة١٩٦٥ ، ص٣٩ .
(٦٩) ابن هشام الأنصارى ، شذور الذهب ، دار الأنصار القاهرة ١٩٧٨ ط٢ ، ص١٦ .
(٧٠) عزت جاد، مرجع سابق ، ص٣٠٤ وما بعدها .
(٧١) مايكل هوفيل ، المسرح التجريبى ومفهوم اللاتحدد ، ترجمة سامح فكرى ، فصول م١٣ع٤ سنة ١٩٩٥ ، ص٥٨ .
(٧٢) محمد براده ، مرجع سابق ، ص١٤٤ .
(٧٣) عبد العزيز طليمات ، نظرية التلقى ، مرجع سابق، ص١٤٣ .
(٧٤) نبيلة إبراهيم ، القارئ فى النص ، فصول م٥ ع١ أكتوبر ١٩٨٤ ، ص١٠٢ .
(٧٥) أحمد زكى بدوى ، مصطلحات الدراسات الإنسانية ، دار الكتاب المصرى واللبنانى ١٩٩١ ، ص٢٧٩.
(٧٦) محمد عنانى ، مرجع سابق ، ص١٥٦-١٥٧ .
(٧٧) السابق .
(٧٨) تيرى إيجلتون، مقدمة فى نظرية الأدب ، ترجمة أحمد حسان ، كتابات نقدية ، ع١١سبتمبر١٩٩١، ص٧٨ .
(٧٩) مجدى وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٥ ، ٤٦ .

(٨٠) مصطلحات الدراسات الإنسانية ، ص٢٧٩ ، مرجع سابق .
(٨١) رمضان بسطاويسى ، أنطولوجيا الجسد والإبداع الثقافى ، مجلة ألف ع١١ سنة ١٩٩١ ، ص١٠٢ .
(٨٢) محمد عنانى، مرجع سابق ، ص١٥٦.
(٨٣) صلاح فضل، أساليب السرد فى الرواية العربية ، ص٢١٠ ، مرجع سابق .
(٨٤) يان موكاروفسكى ، اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، ترجمة ألفت كمال ، فصول م٥ع١ ديسمبر ١٩٨٤ ، ص٣٧ .
(٨٥) غاستون بلاشير ،جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ١٩٨٤ ، ط٢ ، ص١٩ .
(٨٦) مصطفى ناصف ، اللغة والبلاغة والميلاد الجديد ، دار سعاد الصباح ١٩٩٢ ، ص٨٧ .
(٨٧) نبيلة إبراهيم ؟ ص١٠٢ ، مرجع سابق .
(٨٨) كارل هاينزستيرل، قراءة النصوص القصصية، ترجمة نشوى ماهر، فصول م١٢ع٢ سنة١٩٩٣، ص٥١.
(٨٩) سعيد بنجراد ، فصول م١٦ع٤ ربيع١٩٩٨ ، ص٣٦ ، مرجع سابق .
(٩٠) عبد العزيز طليمات ، ص٢٤ ، مرجع سابق .
(٩١) السابق ، ص١٠٤ .
(٩٢) السابق ، ص٢٤ .
(٩٣) محمد مفتاح ، مدخل لقراءة نص شعرى ، فصول م١٦ ع١ صيف ١٩٩٧ ، ص٢٥٣ .
(٩٤) عزت جاد ، ص ١٥١ ، مرجع سابق .
(٩٥) المصطلحية ، ص١٠٧-١١٢ ، مرجع سابق .
(٩٦) أنطولوجيا الجسد والإبداع الثقافى ، ص١٠٤-١١٤ ، مرجع سابق .
(٩٧) المصطلح النقدى وآليات صياغته ، ص٨٤-٨٥ ، مرجع سابق .
(٩٨) أسئلة الرواية..أسئلة النقد ، ص٩٠ ، مرجع سابق .
(٩٩) نظرية التلقى ، ص١٦٠ ، مرجع سابق .
(١٠٠) أسئلة الرواية.. أسئلة النقد ، ص٢٤-٢٥ ، مرجع سابق .
(١٠١) بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص١٠٥ ، مرجع سابق .
(١٠٢) سامية أسعد ، القصة وقضية المكان ، فصول م٢ع٤ سنة ١٩٨٢ ، ص١٨٢ .
(١٠٣) تيرى إيجلتون وآخرون ، مدخل إلى ما بعد الحداثة ، كتابات نقدية ع٢٦ سنة١٩٩٤ ، ص١٩-٢٠ . رأى المترجم .

(104) A Dictionary of literary terms, p.154-155. □

(١٠٥) أسئلة الرواية..أسئلة النقد ، مرجع سابق .
(١٠٦) السابق ، ص٢٧ .
(١٠٧) السابق ، ص٢٨ .
(١٠٨) السابق ، ص٥٢ .
(١٠٩) السابق ، ص٥٥ .
(١١٠) السابق ، ص٥٦ .
(١١١) المصطلح النقدى وآليات صياغته ، ص٩٤-٩٥ ، مرجع سابق .
(١١٢) السابق .
(١١٣) عبد الفتاح الحجمرى ، هل لدينا رواية تاريخية ، فصول م١٦ ع٣ شتاء ١٩٩٧ ، ص٦٢ .
(١١٤) مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفنى ، دار المعارف ١٩٨١ ط٤ ، ص٢٣ .
(١١٥) بين الفلسفة والنقد ، ص٤٥ ، مرجع سابق .
(١١٦) محمد برادة ، الرواية أفقا ، فصول م١١ع٤ شتاء ١٩٩٣ ، ص٢٢ .
(١١٧) سعيد حليفى ، بنيات العجائبى فى الرواية العربية ، فصول م١٦ ع٣ شتاء ١٩٩٧ ، ص١١٥ .
(١١٨) تحليل الخطاب الروائى ، ص٦٨ ، مرجع سابق .
(١١٩) هل لدينا رواية تاريخية ، ص٦٤ ، مرجع سابق .
(١٢٠) محمد على الكردى ، النقد البنيوى بين الأيديولوجيا والنظرية ، فصول م٤ع١ سنة١٩٨٣ ، ص١٤٧ .
(١٢١) شاكر عبد الحميد ، الدراسات النفسية والأدب ، عالم الفكر ، م٢٣ع٢،١ يونيه ١٩٩٥ .
(١٢٢) نظرية التلقى ، ص٢٨ ، مرجع سابق .
(١٢٣) مدخل إلى السميوطيقا ، ص٣٤٨،٣٤٧ ، مرجع سابق .

(١٢٤) تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ص٢٤-٢٧ .
(١٢٥) سيزا قاسم ، حول بويطيقا العمل المفتوح ، فصول م٤ع٣سنة١٩٨٤ ، ص٢٣٢ .
(١٢٦) سيزا قاسم ، القارئ والنص ، عالم الفكر ، م٢٣ ع١،٢ يونيه ١٩٩٠ ، ص٢٥٣.
(١٢٧) عصر البنيوية ، ص٣٨٤ ، مرجع سابق .
(١٢٨) رمضان بسطاويسى ، أنطولوجيا الجسد ، ص١٠٣-١٠٥ ، مرجع سابق .
(١٢٩) أحمد بوحسن ، نظرية التلقى ، ص١٢ ، مرجع سابق .
(١٣٠) محمد مفتاح ، نظرية التلقى ، ص٤٤ ، مرجع سابق .
(١٣١) حميد لحمدانى ، نظرية التلقى ، ص١٢٨ ، مرجع سابق .
(١٣٢) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ، دار العودة بيروت سنة ١٩٨١ ط٣ ص٢٢٣ ، ومجدى وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، ص٣٣٨ .
(١٣٣) أحمد شمس الدين الحجاجى ، الأسطورة والشعر العربى ، مجلة فصول م٤ ع٢ سنة١٩٨٤ ، ص٤٢ .
(١٣٤) عبد الله الغذامى ، كيف نتذوق قصيدة حديثة ، فصول م٤ع٤ سنة١٩٨٤ ، ص٩٨ .
(١٣٥) يحيى الرخاوى ، إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبى ، فصول م٤ع١ سنة١٩٨٣ ، ص٤٢ .
(١٣٦) أساليب السرد فى الرواية العربية ، ص١١٤ ، مرجع سابق .
– رولان بارت ، أساطير ترجمة سيد عبد الخالق، آفاق الرجمة ع٥ سنة١٩٩٥ ، ص٣٣-٣٦.
(١٣٧) تيرى إيجلتون ، مقدمة فى نظرية الأدب ، ترجمة أحمد حسان ، كتابات نقدية ع١١ سبتمبر سنة ١٩٩١ ، ص ١٣٠،١٢٩ .
(١٣٨) الشعر العربى المعاصر ، ص ٢٢٤ ، مرجع سابق .
(١٣٩) حميد لحمدانى ، نظرية التلقى ، ص١٢٣ ، مرجع سابق .
(١٤٠) السابق ، ص ١٢٤ .
(١٤١) الميلودى شغموم ، الرواية العربية الذات الكونية والمغايرة ، فصول م١٦ ع٣ سنة ١٩٩٧ ، ص٥٠ .
(١٤٢) أسئلة الرواية ، ص٢٨ ، مرجع سابق .
(١٤٣) محمد عنانى، ترجمة المصطلحات الأدبية، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٩٦ ، ص١٥-١٦ .
(١٤٤) جابر عصفور ، عصر البنيوية ، ص٤١٧ ، مرجع سابق ، رأى المترجم .
(145) D.C.A Dictionary of Linguistics and Phonetics, p.358. □
(١٤٦) عزت جاد ، ص٩٨ ، مرجع سابق .
(١٤٧) حول بويطيقا العمل المفتوح ، ص٢٢٩ ، مرجع سابق .
(١٤٨) أسئلة الرواية ، ص٦٥ ، مرجع سابق .
(١٤٩) لسان العرب ، مادة تيم .
(١٥٠) شعيب حليفى ، مكونات السرد الفانتاستيكى ، فصول م١٢ع١سنة١٩٩٣ ، ص٧١ .
(١٥١) نظرية التلقى ، ص١٥٧ ، مرجع سابق .
(١٥٢) عصر البنيوية ، ص ١٩١ ، مرجع سابق .
(١٥٣) أسئلة الرواية ، ص٨٦ ، مرجع سابق .
(١٥٤) شعيب حليفى ، مكونات السرد... ، ص٧١ ، مرجع سابق .
(١٥٥) مصطلحات الدراسات الإنسانية ، ص١٨٤ ، مرجع سابق .
(١٥٦) أسئلة الرواية ، ص٣٠ ، مرجع سابق .
(١٥٧) مدخل إلى السميوطيقا ، ص٢٣٢ ، مرجع سابق .
(١٥٨) إنتاج الدلالة الأدبية ، ص٤٥ ، مرجع سابق .
(١٥٩) نظرية المصطلح النقدى ، ص١٧١-١٧٦ ، مرجع سابق .
(١٦٠) إدوار الخراط ، السرائر والمكامن عند منتصر القفاش ، فصول م١٢ع٣ سنة١٩٩٣ ،ص ٣٣٤ .
(١٦١) أساليب الشعرية المعاصرة ، ص١٥ ، مرجع سابق .
(١٦٢) عبد الغفار مكاوى ، نماذج من شعرنا الجديد بالألمانية ،فصول م٨ع٣،٤ سنة١٩٨٩ ، ١٨٠ .
(١٦٣) حسن حنفى ، قراءة النص ، مجلة ألف ، ص٩ ،مرجع سابق .
(١٦٤) التلقى والتأويل ، ص٢١٨ ، مرجع سابق .
(١٦٥) فصول م١٦ع٤ سنة١٩٩٨ ، ص٣٦٥ ، مرجع سابق .
(١٦٦) تحليل الخطاب الروائى، على الترتيب : ص٧ ،ص١٧ ، ص٢٠ ، ص٣٣ ، ص٤٦ ، مرجع سابق .
(١٦٧) عزت جاد، ص ٤٦٩-٤٨١ ، مرجع سابق .

في أعدادنا القادمة:

١- قراءة فى أوائل الكافوريات على ضوء نظرية القلب الدلالى.	سعود الرحيلى
٢- النصوص القروسطية ونظريتان لتأليف الصيغ الشفاهية: اقتراح بنظرية ثالثة.	تأليف: فرانز هـ. بوصيل ترجمة: سيد إسماعيل ضيف الله
٣- النقد الثقافى: مطارحات فى النظرية والمنهج والتطبيق.	عبد الله إبراهيم
٤- بخلاء الجاحظ ونهاية التاريخ.	عبد الكريم جويطى
٥- جدلية الخفاء والتجلى فى النص القرآنى.	سليمان أبو عزب
٦- استلهام الموروث السردى العربى "دار المتعة نموذجا".	عبد الله أبو هيف
٧- التعددية الثقافية والتفاعل بين الاتجاهات النقدية.	حامد أبو أحمد
٨- وعى الذكورة والمرأة.	حسين المناصرة
٩- السيرة الذاتية النسوية: البوح والترميز القهرى.	حاتم الصكر
١٠- "غادة أم القرى" أول رواية باللغة العربية بالجزائر.	محمد العيد تاورته
١١- النبى المهزوم بين ماضى اليوتوبيا وصيرورة الواقع.	وليد منير
١٢- التحليل النفسى وحركة الثقافة المعاصرة.	بول ريكور ترجمة: منذر العياشى
١٣- استراتيجيات الشعرية فى قصيدة أمل دنقل.	فكرى الجزار
١٤- البعد الثقافى فى نقد الأدب العربى (١٩٧٥- ٢٠٠٠م).	حسن البنا عز الدين
١٥- إشكالية قراءة التراث.	مصطفى بيومى
١٦- إيوجينيو باربا والجانب الآخر من الجزر العائمة.	أحمد سخسوخ
١٧- التراث وصراعات التجديد عند بورخيس.	المؤلف: بياتريث سارلو ترجمة: خليل كلفت
١٨- البحث عن دون كيشوت.	أمينة غصن
١٩- المصطلح العلمى العربى	محمد حسن عبد العزيز
٢٠- التاريخى والإنشائى فى باب الشمس لإلياس خورى	أحمد الجوة
٢١- المثقف، المدرسة، المعرفة	شبل بدران
٢٢- بيرخيليو بينييرا	طلعت شاهين
٢٣- رابليه و جوجول فن الكلمة وثقافة الفكاهة الشعبى	ميخائيل باختين ترجمة: أنور محمد إبراهيم
٢٤- نيتشة وما بعد الحداثة	عطيات أبو السعود
٢٥- ما التفكيكية	ماهر شفيق فريد
٢٦- الشفاهى والكتابى في اللغة والأدب	سعد العبد الصوبان

ملف العدد







ثقافة الصورة

المشاركون:
- شاكر عبد الحميد
- عادل السيوى
- عز الدين نجيب
- ماجد مصطفى
- محمد العبد

ومن هيئة التحرير:
هدى وصفى
محمد الكردى
محمود نسيم
أعد الندوة وشارك فيها:
عبد الناصر حنفى

هدى وصفى:

أرحب بكم جميعا فى ندوتنا لهذا العدد، والذى خصصنا ملفه لموضوع "ثقافة الصورة".

وفى الواقع فإن لدينا عدة دوافع حملتنا على اختيار هذا الموضوع، إذ يبدو أننا نشهد مرحلة صعود وتنام غير مسبوقين لحضور الصورة فى حياتنا، بحيث أصبحت تتمتع بقدر من السطوة الهائلة، والتى تكاد تلغى- ربما- الوجود الحقيقى أو الفعلى وتحيله إلى مجرد وجود يحتل حيزا هامشيا، وهو الحيز نفسه الذى يمكن أن نقول إنه يكاد يستوعب جزءا كبيرا من حياتنا، باعتبار أننا نحيا الكثير من الأحداث التى تمر بنا عبر الفرجة على الصورة، وهو ما تؤكده الظروف الحساسة والمأزومة التى يمر بها الوطن العربى منذ عشر سنوات، بدءا من حرب الخليج الأولى ثم الثانية، ومرورا بالانتفاضة الفلسطينية. وكل هذه الأحداث عايشناها وتأثرنا بها أساسا من خلال الصور التى كانت تنقلها الفضائيات، وبالطبع فهذه الملاحظة لا تهدف إلى طرح الصورة بوصفها موضوعا سياسيا وحسب، بقدر ما تهدف إلى التأكيد على راهنيتها، وفاعليتها، فقد أصبحت الصورة ذات تأثير ملموس فى مجمل ممارسات حياتنا.

ولدينا تسع نقاط مطروحة للنقاش فى هذه الندوة، وهى تدور حول ثقافة الصورة، وتاريخها، وفلسفتها، ودورها باعتبارها مشكّلة لاستجابات متعددة ومحركة للجماعة، ثم تجلياتها فى السرديات وفنون الفرجة و الميديا، وعلاقتها بالتابو فى الفن والدين، وكذلك علاقتها بالأيدولوجيا وخاصة عندما يتعلق الأمر بالحرب، وحضورها فى التحليلات المتعلقة بجماليات التلقي، وفى خطاب الحداثة.

ويمكننا النظر إلى هذه النقاط بوصفها اقتراحات للحوار أكثر منها جدول عمل للندوة، وبالتالى فبمقدورنا تغيير الترتيب أو حتى اختصاره أو الإضافة إليه كما نشاء. ولكن فى كل الأحوال أعتقد

أننا سنجد أنفسنا مطالبين بتحديد إجابة ما حول بعض الأسئلة التى تطرحها هذه النقاط، فمثلا قبل تناولنا لثقافة الصورة بصفة عامة ينبغي أن نحدد، أية ثقافة وأية صورة، باعتبار أن ذلك التحديد سيعمل على تأطير الموضوع داخل سياقات محددة، فالثقافة- كما نعلم جميعا- كلمة عامة للغاية، ومجرد طرحها يضعنا بمواجهة ميدان متسع من التعريفات و الدراسات، فهل سنتحدث حول ثقافة النخبة أم الثقافة الشعبية، وهل سنموقع حوارنا داخل الثقافة العربية وحسب، ولكن ما هى الثقافة العربية؟ هل سنتناولها بوصفها الثقافة التى دفعتنا لطرح هذا السؤال حول الصورة، وبالتالى فهى من تجعل هذا التساؤل ممكنا، أم سنتحدث عن الثقافة التى شكلت علاقتنا الراهنة بالصورة وعندئذ لا نستطيع أن نغفل ثقافة الآخر أيضا، بمعنى أن طرحنا سؤال الصورة على ثقافتنا العربية سيفضى بنا لتناول ما هو خارجها، عبر الاهتمام بالعلاقات العضوية بين هذه الثقافة وروافدها المختلفة، وكذلك الأمر بالنسبة لتناول مفهوم الصورة، فهناك الصورة الفعلية، والافتراضية، والفنية..الخ، فما هى الصورة التى سنتصدى لقراءتها أو للبحث فى أصولها، خاصة وأن الصورة فى ثقافتنا القديمة قد توقف تطورها وجمدت عند مرحلة ما، وهكذا فهناك مداخل عديدة لتناول الموضوع مما يدفعنا إلى محاولة تأطيره داخل سياق يربطه بالمعاش، ولا يخرج أيضا عن هدف المجلة وخصوصيتها المرتبطة بالنقد الأدبى.

محمد الكردى:

أتفق مع ما قالته "هدى وصفي" من أن الموضوع متشابك للغاية، بل و عامر بالانزياحات التى قد ننزلق معها إلى طرق وأبعاد متنوعة، ولذلك فقد يكون تحديد بعض الأطر مفيدا بالفعل.

واسمحوا لى أن أتحدث مرتكزا على تحليلات "ريجيس دوبريه" فى كتابه " حياة وممات الصورة " (والذى قدمت له عرضا فى هذا العدد)، وهو يعالج ظاهرة الصورة باعتبارها مرت بثلاث مراحل:

١- مرحلة اللوجو سفير (logo-sphere) حيث تتماهى الصورة مع الشيء

٢- مرحلة الجراف سفير (graph- sphere)حيث تتحول الصورة إلى رمز يحمل معنى التماهى، مثل الأيقونة التى تشير إلى الشيء دون أن تتماهى معه، وإن كانت هذه الرمزية تنزلق أحيانا إلى نوع من الاتحاد بين الصورة والشيء.

٣- مرحلة الفيديو سفير(video-sphere)حيث تحل الصورة محل الواقع والشيء، وتصبح غاية فى ذاتها.

وهذا التصنيف قد تظهر أهميته أكثر عبر بعض المقارنات، فالصورة فى العصر الوثنى تأخذ بعدا مأساويا، لأن الديانة القديمة الوثنية هى ديانة طبيعية، بمعنى أن فكرة الألوهية تنفصل عن فكرة الإنسان، فالإله هنا هو الجد المؤسس والغائب أيضا، بينما الصورة هى البديل الحى له. أما فى عصر "الفيديو سفير " فالصورة ترتبط بجانب اقتصادى واستهلاكي، فهى تقدم لنا بديلا عن الواقع عبر الإلكترون وخدعه، بحيث تصبح هى بذاتها البرهان لما هو واقع.

هدى وصفى:

أعتقد أن "الكردى" قد حصر الموضوع إلى حد ما فى تحليله لكتاب " ريجيس دوبريه"، وهو ما قد يمثل مدخلا جيدا، ولكن ربما نرغب فى المزيد من الانفتاح تجاه الآفاق التى يتيحها موضوعنا.

عادل السيوى:

سأتحدث بصفتى أحد المنشغلين بإنتاج الثقافة، فالمجال الذى قد أكون مفيدا فيه هو ما يتعلق بمجمل آليات إنتاج الصورة، وعلاقة الصورة الفنية بالصور الأخرى، وفى هذا الإطار أرغب فى طرح مجموعة من الملاحظات الأولية التى يمكننا التعامل معها بوصفها مداخل للموضوع أو حتى بوصفها أسئلة أو تساؤلات مفتوحة تحتاج منا للكثير من العناية والاهتمام.

وبداية، فنحن نسمع الكثير عن " الثقافة البصرية " ولكن يبدو أننا نفتقر للرغبة فى تحديدها، فما هو مجال فاعلية " الثقافة البصرية " كمصطلح ؟ أين تبدأ ؟ وأين تنتهى ؟ وأين تكون فاعلة أكثر ؟

وهذه المجموعة من التساؤلات قد تجعلنا قادرين على استشراف خرائط هذا المجال بقدر ما تتيح لنا ملاحظة اتجاهات الخطاب حول هذه الظاهرة بصفة عامة، وعلى هذا النحو سيمكننا ملاحظة أن ثمة دفعا خلال السنوات الأخيرة لطرح ما يتعلق بالثقافة البصرية باعتباره وجهة نظر حول العالم، أى تقديم هذا المجال والتعامل معه بوصفه نافذة أو زاوية يمكن أن ننظر من خلالها إلى العالم بأسره، وهو ما أعترض عليه، لأننى أعتقد أن كل ما يتعلق بالثقافة البصرية هو بالمقام الأول " مجال بحث ".

لقد عايشنا هذا المنحى كثيرا من قبل، فمع بداية ظهور أطروحات علم اللغة والتحليل النفسى وغيرهما، كان هناك ذلك الميل الشديد لتحويل هذه الميادين إلى وجهة نظر بالمعنى السابق ذكره، ونحن نعلم الآن أن تلك الأطروحات حافظت على وجودها وتطورت علميا بفضل ما أنجزته من دراسات، أى بفضل ما قدمته بوصفها " مجالات بحث "، وبالتالى يمكننا النظر لهذا الميل نحو تحويل مجال ما إلى وجهة نظر بوصفه مرحلة ما فى استقبال المجال أو فى صعوده.

هل سينطبق هذا على " الثقافة البصرية "؟.... لا أرغب فى الإجابة على هذا السؤال بقدر ما أرغب فى تأكيد أننا نعايش الآن عبر كل تلك الأبحاث والدراسات المنهمرة حول "الوسائطية"- خاصة من المثقفين الفرنسيين- محاولة نشطة لتوسيع مدارات الثقافة البصرية وتحويلها إلى وجهة نظر، بل إن الأمر قد تعدى حدود التحميل الزائد للمصطلح وتوسيعه أكثر مما ينبغى ليصل إلى محاولة التهام المناطق السمعية واللغوية وهضمها داخل مدارات الصورة، مما يدفعنى إلى التساؤل حول موقفنا الراهن من هذه الحركة، وهل نستجيب لهذا الإندفاع العالمى تجاه استبدال تاريخ الصور- مثلا- بتاريخ الفن، وأن نعتبر تاريخ الفن جزءا صغيرا، أو درجا صغيرا داخل تاريخ كبير ودولاب كبير يدعى "تاريخ الصورة"؟ هذا هو سؤالى الأول.

ومن جهة أخرى، وهذا سؤالى الثاني، لماذا يتم تناول الثقافة البصرية عبر تحديد مجالات إنتاجها وآليات اشتغالها على نحو منفرد، فيما يتم إهمال العلاقات التحتية المكونة لتلك الآليات؟ فمثلا لا يوجد باحث درس بشكل وافٍ انعكاسات تشريحية العين وفسيولوجيتها وسيكولوجيتها، على آلية إنتاج الصورة، فهناك دائما ما يمكن النظر إليه بوصفه حالة من التعالى على هذه المنطقة، والمصحوبة بقفز إلى المستوى الأعلى من التواصل البصرى وعلاقة الصورة بالوعي، وذلك بالرغم من وجود محاولات مهمة للغاية مثل دراسة "أرنهايم"- تنهض بتحليل دور تلك الأبعاد التشريحية والفسيولوجية فى مسألة الإدراك البصرى.

ولنتوقف قليلا عند هذه النقطة، فنحن كبشر لدينا عينان فقط (وحتى هذه الحقيقة البسيطة يمكن أن تكون مهمة)، وعيوننا أفقية، أى أنها ترى بشكل أفقي، ولها حدود معينة فى الرؤية، فنحن لا نرى النور، ولا الظلمة، ولا السرعة، ولا الصغير للغاية، ولا الكبير للغاية، وبالتالى فنحن محدودون فى إدراكنا بملكة معينة وبنطاق وظيفى يرسم مدار عمل العين، هذا عن الجانب

التشريحي، أما من الناحية السيكولوجية، فالعين- مثلا- لا تستطيع أن ترى الأشلاء، أو إفرازات الجسم، فثمة مانع سيكولوجي للرؤية، فالجسم لا يريد أن يرى نفسه مقطعا، فمشهد الجسد الممزق هو عائق أمام استمرار هذا الجسد نفسه، ولذلك تصدر أوامر نفسية باستبعادها من مجال الرؤية، فلو أننا شاهدنا جثة ممزقة لأدرنا وجوهنا على الفور لأننا لا نقدر على رؤية الدم والمخاط وما إلى ذلك، فالجسم لا يستطيع التعامل مع إمكانية فنائه الخاص.

وفيما يلي سأحاول عرض تصوري الخاص- والبسيط- حول المراحل التاريخية للصورة، وذلك بشكل مختصر قدر الإمكان ودون الدخول في تفاصيل كثيرة. وفي اعتقادي أن الصورة لم تتعرض سوى لخمس نقلات أو مراحل كبيرة خلال رحلتها الطويلة.

وأول هذه المراحل هي الصورة البدائية، والتي نجدها في الكهوف وعلى الصخور(وبالمناسبة فالأبحاث الفرنسية لا تحب التوقف طويلا عند هذه المرحلة فهم يبدأون عادة من الوعي بالموت)، وفي هذه المرحلة نجد أن الروح والجسد هما شيء واحد، فلم يتم التمييز بينهما بعد، والمكان غير موجود بمعنى إنه لم يتم بعد اكتشاف قانون وجوده، وبالتالي فليس لدى الصورة البدائية أي طموح أو اهتمام بفكرة فرض نظام معين على المكان.

والنقلة الثانية هي مرحلة ظهور الحضارات، واكتشاف الإله وبالتالي ظهور المعبد، وهنا أصبح لدينا نظام أو قانون لحضور المكان ووعي بالفراغ، وعمل منظم من أجل إنتاج الصورة بل ومن أجل تلقيها أيضا، بحيث تعمل الصورة أساسا بوصفها وسيطا بين الفكرة وبين المتدين، أو بين اليومي والمطلق. وعلى هذا النحو أسست تلك الحضارات للعلاقة الأساسية: "الله- المعبد- السلطة". وعبر هذه المرحلة كانت الصورة وسيطا شعبيا حقيقيا يتم تداوله وتلقيه في الحياة اليومية، وكما نعلم فقد حافظت المسيحية على هذه الآلية وطورتها على نحو يفوق ما حدث في الحضارة الإسلامية.

والمرحلة الثالثة هي ظهور السوق، حيث تم فك العلاقة بين الصورة والمعبد، وأصبح بالإمكان تحريكها وتدويرها، لقد خلق السوق لوحة الحامل، والتي أدت إلى ظهور صورة أخرى ليس لها علاقة بثبات العمارة، صورة تتحرك وتلف دون ارتباط بمكان معين، وهي صورة مختلفة عن تلك الصور الصغيرة التي كانت تصاحب الصروح المعمارية الكبيرة.

والسوق قد أنجز- على هذا النحو- فعلا ثوريا في الحياة، حيث حرر الصورة من ارتباطاتها التقليدية فأصبحت صورة مختلفة تماما، بحيث كانت البرجوازية التجارية تكلف الفنان برسم لوحة لا يعلم من سيقتنيها، وبالتالي فثمة وسيط دخل في العلاقة بين الفنان ومتلقيه، ولم يعد على الفنان أن يرسم لإرضاء شخص محدد، مما خلق فراغا أو فجوة ملأتها علاقة الفنان بلوحته من جهة ومقاييس السوق من جهة أخرى، وكلتا العلاقتين شجعتا وحفزتا تطوير "التقنية".

وتمثل "التقنية" المرحلة الرابعة في تاريخ الصورة، وقد تطورت التقنية من طرائق رسم الصور والمنظور وما إلى ذلك من أساليب تمثيل الواقع، لتشمل عملية استنساخ الصور نفسها، فمع ظهور فن الحفر واعتماده كوسيلة فنية أصبح لدينا صورة من نوع آخر تماما، إنها صورة تنتج صورا. واستنساخ الصور أدى بعد ذلك إلى استنساخ الواقع نفسه مع ظهور " الفوتوغرافيا".

وما إن ظهرت التقنية على هذا النحو حتى أصبحت صاحبة اليد العليا في تطور الصورة، فقبل هذا الظهور كانت الصورة تتطور نتيجة جدل جمالي داخلي بين الفكرة والعلامات، أما مع هذا الوطء الثقيل لحضور التقنية فقد انبثقت تغيرات هائلة في مدى زمني قصير، فمن الفوتوغرافيا إلى السينما، إلى التليفزيون، إلى الكمبيوتر.. الخ، بحيث بات من الواضح ذلك الأثر الفعال للتقنية

على حياة الصورة المعاصرة والذى أدى بنا إلى الانتقال إلى المرحلة الخامسة والأخيرة- حسب تصنيفى- لتاريخ الصورة.

وعبر هذه المرحلة - أو فلنقل اللحظة- الراهنة التى نعيشها الآن سيبدو وكأننا على مشارف نقلة ما، وهى نقلة كبيرة إلى حد قد يصعب تصوره، وربما كانت لا تخص الصورة بالمقام الأول، ولكن لا شك أن الصورة ستتأثر بها. فهناك مرحلة جديدة يدخلها الوعى البشرى كنتاج للتطور الرهيب الذى تشهده الذاكرة الإنسانية عبر توحيد الخلايا البيولوجية مع الخلايا الالكترونية لصنع ذاكرة خارج الجسد وتأسيس فاعلية لنوع جديد من الذكاء الذى سينتج سلالة جديدة من المعرفة الإنسانية.

وفى النهاية أود أن أتحدث قليلا حول أهمية الصورة الفنية، وتميزها، فبرغم أن بعض الدراسات قد أشارت إلى أن الصورة " الفنية " قد لا تمثل سوى ٢٪ من إجمالى الصور المنتجة والمتداولة، فما زالت هذه الصورة- الفنية- تلعب دورا محوريا عبر تلك النسبة الضئيلة من الحضور.

وتنبع أهمية الصورة الفنية من عدة خصائص، فهى أولا تتمتع بتاريخ خاص يرصد حركتها، وفكرة انفصال تاريخ الصورة عن التاريخ العام يكسبها خصوصية شديدة ويجعلها بمثابة منصة معرفية مستقلة لإنتاج ومحاكمة المفاهيم والأفكار، كما أنها- ثانيا- مجال لكشف الحقيقة والبحث فيما وراء الظواهر، وهى كذلك تتمتع بمجال للتأثير أوسع مدى من مجال تأثير اللغة المكتوبة، لأنها تعمل أساسا على الحواس والمشاعر، وبالتالى فمجال تأثيرها غير زمنى، بمعنى إنه ليس محددا بزمان معين، ففاعليتها تتجاوز زمن إنتاجها، وهى عابرة للفروق والحواجز الجغرافية والإثنية، كما أنها فى النهاية تحتفى بالنقد بوصفه عملية مكملة لها.

وهذه الخصائص تحديدا هى ما جعل مجال الصورة الفنية ساحة للعراك والصدام المستمر مع الواقع، ومع السلطات، ومع الوعى المحافظ، ولذلك فهى دائما محل ريبة، وبالطبع فحديثى هنا ينصب على الصورة التى ينتجها الفنان الحقيقى وليس الصور التى تسعى لتكريس ما هو قائم.

واسمحوا لى أن أختم تلك الملاحظات بتساؤل أخير:

لقد كان هناك تاريخ شديد من معاداة اللوحة والتحالف معها، وفى الغرب حوار دائم حول موت اللوحة وإعادة بعثها، ونحن هنا فى مصر نسمع هذا دون أن نعلم لماذا ماتت، ولا لماذا بعثت، بل إن أغلبنا قد لا يرى هذا الطرح جديرا بأى اهتمام، ولكن عبر هذا الحوار يطرح الغرب على نفسه سؤاله الأساسى حول أفق التصوير وأفق الصورة الفنية، وهو يفعل هذا باعتباره قد ظل ينتج الصورة دون انقطاع طوال الخمسمائة عام الأخيرة، وهو ما يدفعنى إلى التساؤل حول ما إذا كان هذا المجال- مجال الصورة الفنية- ينتهى بالفعل؟ وما مدى إدراكنا أو وعينا لهذا الجدل الدائر فى الغرب؟ على الأقل من حيث تأثيره علينا، وأنا أطرح سؤالى حول الغرب تحديدا لأن له تأثيرا كاسحا علينا وعلى وعينا، ولذلك فإن لم نتعرف على آليات حركته وعلى الأسئلة الكبرى التى يطرحها على نفسه فسنظل ندور حول فكرة النسخ الباهت لما نستطيع فهمه.

شاكر عبد الحميد:

بداية أود الإشارة إلى أهمية وحيوية الموضوع الذى اختارت مجلة "فصول" أن تجعله محورا لعددها ولندوتنا هذه، ففى اعتقادى أن هذا الموضوع لم تتم مناقشته بشكل كاف أو مناسب فى الثقافة العربية المعاصرة، هناك بالطبع إشارات كثيرة ولكنها مازالت فى حاجة إلى التبلور فى إطار عمل متكامل أرجو أن تكون هذه الندوة بدايته.

نتذكر جميعا المثل الصينى القائل " الصورة بألف كلمة"، وأنا أعتقد أن الصورة الآن قد أصبحت "بمليون كلمة"، فصورة واحدة يمكن أن تؤدى إلى تغيير مسار الأحداث والتأثير فى مشاعر وأفكار البشر عبر بثها من خلال ميديا التليفزيون والفضائيات.

وللصورة عدة أنواع، مثل الصورة الفوتوغرافية، والإدراكية، وصورة الذاكرة، والخيال، وأيضا ما يسمى بالصورة اللاحقة، أى ما يحدث بعد أن ندرك مشهدا معينا ثم يختفى بينما تظل آثاره على شبكية العين، وقد أصبحت هذه الظاهرة تدرس ضمن أبحاث الذاكرة، وبخاصة الذاكرة قصيرة المدى، أو الذاكرة النشطة، فنحن نمتلك بالفعل نوعين من الذاكرة:

الذاكرة طويلة المدى والتى هى ذاكرة السنين والشهور، والتى توجد بها الأحداث الماضية، ثم الذاكرة قصيرة المدى، والتى تقدم لنا الأحداث الفورية، والوقائع البصرية الآنية، وهذه الذاكرة مهمة للغاية لأنها تقتنص المادة البصرية من العالم المحيط بنا، ثم تعالجها وتحولها إلى الذاكرة طويلة المدى.

واستكمالا لما طرحه عادل السيوى حول مسألة الحواس وعلاقتها بالإدراك البصري، سأتقدم خطوة إضافية لأستعرض كيف يتم تشغيل المادة البصرية على مستوى عمل المخ، وسأستند فى هذا الأمر إلى أبحاث "روجر سبيرى" وهو عالم أمريكى حصل على جائزة نوبل فى الطب.

ولنبدأ بالقول إن المخ البشرى ينقسم إلى نصفين كرويين: النصف الأيمن، والنصف الأيسر. والنصف الأيمن هو الذى يقوم بالمهام الأساسية فى إنتاج وإدراك الصور، بينما النصف الأيسر يؤدى الدور الأساسى فى إنتاج و فهم اللغة، وبالطبع فهناك نوع من التكاملية بين نصفى المخ، وهو ما يتم عبر مجموعة هائلة من الألياف العصبية التى تربط بينهما (وتسمى بالجسم الجاسيء)، وهذا التكامل بين مناطق اللغة ومناطق الصورة مطلوب لإنه من النادر أن نجد صورا بلا كلمات، ولا كلمات بلا صور، فالصورة- مثلا- تكتسب معناها عبر إعطائها اسما ما، أو ربطها بكلمة ما، بينما الكلمات قد تكون فى الواقع مجرد صور، فعندما أقرأ لا أرى سوى أشكال يتم تلقيها وإرسالها إلى منطقة معينة فى المخ حيث يجرى تحويلها إلى كلمات.

ونشاط النصف الأيسر يتسم بالتسلسل والتتابع، بمعنى أننى عندما أنطق جملة ما فسأنطقها كلمة تلو الأخرى، وحرفا تلو الآخر، بينما يتسم نشاط النصف الأيمن بالتزامن، بمعنى أننى عندما أدرك صورة ما، أدركها دفعة واحدة بشكل كامل وعلى نحو متزامن. وبالطبع فثمة علاقات تداخل بين ما هو متزامن وما هو متسلسل أو متتابع فى العملية الإدراكية للموضوع الواحد، فمثلا عندما أرى لوحة سأدركها للوهلة الأولى بشكل متزامن وآني، ولكن إذا ما حاولت التأمل فى تفاصيلها فسيتم ذلك على نحو تتابعى وتسلسلى.

والنصف الأيسر تفصيلي، أى إنه يهتم بدقائق العلاقات ومكوناتها، أما الأيمن فهو يهتم بالكل، بمعنى أن الأيسر يدرك الشجرة كمركب يتكون من فروع وجذع وما إلى ذلك، بينما الأيمن يدركها ككل واحد غير منقسم.

وبصفة عامة، فالنصف الأيمن مجازي، خيالي، عاطفي، انفعالي، حركي، بينما الأيسر تحليلي، عياني، منطقي، وهناك فروق أخرى كثيرة بين هذين النصفين بحيث أصبحت الكتب الحديثة عامرة بالجداول التى تشرحها.

وهناك دلالات ثقافية لهذه الفروق فى عمل النصفين الكرويين للمخ، وقد تم تطوير هذه الدلالات عبر الكثير من الأبحاث بحيث باتت تستخدم لتصنيف الأشخاص والثقافات حسب هيمنة نشاط أحد هذين النصفين على الآخر. فالأفراد الذين يميلون إلى التفكير عبر صفات النصف الأيمن هم أكثر مجازية وخيالية وانفعالية وعاطفية، وأكثر اهتماما بعالم الفن والإبداع، وبالعكس فمن يميلون لتغليب صفات النصف الأيسر هم أكثر ميلا لعالم الواقع والتحديد، وأكثر اهتماما بما

هو منطقى. وأيضا هناك ثقافات أكثر ميلا إلى ما هو مجازي، وأخرى أكثر تشبثا بالتحديدات والنواحى العملية، مع ملاحظة أن فكرة التعميم غير واردة هنا، فلا يمكن أن نقول عن ثقافة ما إنها " خيالية" بمعنى أنها ضعيفة الصلة بالواقع، فالحديث هنا عن ميل معين تجاه أحد طرائق الإدراك، وهذا الميل لا ينفى- بالطبع- وجود الطرائق الأخرى داخل نفس الثقافة.

وبالمناسبة فبعض الدراسات التى أجريت للمقارنة بين الثقافات صنفت "الثقافة العربية"بوصفها ثقافة نصف أيسر تهتم باللغة.

وبصفة عامة فمن المفترض داخل كل ثقافة أن يحدث نوع من التكامل بين نشاط النصفين الكرويين بحيث تنتج هذه الثقافة فردا قادرا على العمل ومواجهة الحياة وقادرا أيضا على الإبداع و تذوق الفن.

هدى وصفى:

أعتقد أننا لا نزال فى حاجة إلى المزيد من الحديث عما يخص ثقافتنا فى موضوع الصورة، وربما أتصور أيضا إنه ينبغى أن نطرح مسألة الأنساق الفكرية المحمولة على اللغة التى أتتنا من الماضى بحيث نستطيع أن نرى الصور التى نعيش بها أو عبرها أو من خلالها، فمثلا لدينا صورة الفحولة، وصورة المرأة، وما إلى ذلك، مما قد يؤدى بنا إلى تحليل ليس فقط حضور هذه الصور داخل أنماط السلوك والفكر فى مجتمعنا، ولكن أيضا إلى كشف مجمل العلاقات التى تكسبها استمراريتها.

ولدى تساؤل يتعلق بما طرحه عادل السيوى حول "عدم الرغبة فى مشاهدة الأشلاء "والتى تضع حدودا لما يمكن أن تراه العين، فإلى أى مدى يتفق هذا مع تلك المعايشة اليومية عبر الفضائيات لمشاهد الأشلاء والأوصال المقطعة والمنقولة من مناطق الوطن العربي، وتحديدا من فلسطين والعراق، هذا بالإضافة إلى صور العنف المبالغ فيه والتى لم يعد أى فيلم أجنبى يخلو منها.

محمد الكردى:

لابد أولا أن أبدى إعجابى بما استمعت إليه من عرض جميل لنظريات تحليل وظائف المخ ودورها فى عملية الإدراك البصري، ولكن دعونى أقول إن هذه النظريات تغفل الجانب الإنساني، ولنلاحظ إنه لكى أتذوق وجبة جميلة فلست فى حاجة إلى فهم كيفيات عمل وظائف المعدة، فعلى سبيل المثال هناك حقيقة علمية تقول إن الصور التى نراها فى الأحلام تتأثر بالبقع الضوئية العالقة بالعين فى فترات النوم الخفيف، ولكن إذا ما أردت أن أدرس نظرية الأحلام عند فرويد فبماذا يمكن أن تفيدنى هذه الحقيقة؟ وبالطبع فأنا لا أدعو إلى استبعاد التفسير الوضعي، العلموي، ولكننى أريد أن نهتم بالجانب الانسانى والاجتماعى والتربوى فى تشكيل الذوق.

والحديث عن علاقة العرب بالنصف الأيسر (المنطقي) من المخ ذكرنى بمقولة "إرنست رينان" التى نعتت الشعوب السامية-وضمنها العرب - بأنها شعوب تعيش على الخيال وينقصها المنطق، وبرغم التناقض الذى نلاحظه هنا فإننى أتساءل عما إذا كنا أمام نفس طريقة التفكير التى تقسم البشر تقسيما تراتبيا بل ويكاد يكون"عرقيا"، وما مدى خطورة استخدام النظريات العلمية الحديثة فى هذا الصدد؟

عادل السيوى:

لقد حاولت إعطاء لمحة عن البعد التشريحى والفسيولوجى والسيكولوجى فى عمليات الإدراك البصري، باعتبار أن ذلك يمثل نموذجا لحالة إغفال العلاقات المتبادلة بين آليات إنتاج

الصورة وإدراكها، وما قدمته ليس سوى نموذج واحد ربما أخذ مساحة أكبر مما ينبغي فبدا وكأنه موضوع قائم بذاته، وهذا لا ينفي أن لدى الكثير من النماذج والتساؤلات والإلحاحات، (مثل تأثير الكادر السينمائي على اللوحة) والتي تتناول رصد ما هو مغفل من العلاقات المكونة للإدراك البصري.

أما فيما يتعلق بالملاحظة حول الأشلاء ومدى النفور منها، فهناك بالطبع من يتمتع بمشاهدة عمليات الإعدام والتقطيع وما إلى ذلك، ولكننا نتحدث هنا عن ميكانزم نفسي يتخلق عبر أبعاد كثيرة تبدأ من المستوى الأول للمعرفة الغريزية، أى المستوى الجيني، وهذا المستوى يضع أو يفرض حدودا ما للتعامل مع ما هو بصري، وبالتالى فلدينا "حدود" قد تبدو فكرية أو ثقافية، بينما هى غريزية بالكامل، وهذا ما يدفعنا - على نحو تلقائي - إلى الإشاحة بوجوهنا عندما نرى أى إفرازات جسدية. أما أن هناك من يحبون مثل هذه المناظر فهذه حالة إرادية تعمل - لأسباب ليس من مهامنا هنا تحليلها - على مقاومة هذا التحديد الجينى والغريزى.

عز الدين نجيب:

يبدو لى من بعض التعريفات والمداخلات والمقاربات التى طرحت هنا حول الصورة وثقافتها، أن ثمة ميلا ما إلى تناول هذه الظاهرة على نحو يوحى بثباتها، ولن أقول" يعمل على تثبيتها"، وإزاء هذا أرغب فى التأكيد على المفهوم التاريخى الذى هو غير ثابت، ولا يرتبط بحواكم لا تتغير،فمع الاعتراف بكل مدركات العلم، إلا أننى أعتقد أن منطقة الوعى لها الدور الرئيسى فى إنتاج الصورة و منحها دلالاتها.

والإدراك الإنسانى الأولى للوجود هو إدراك بصري، وحتى اللغة المكتوبة بدأت قديما (مع الكتابة المصرية وغيرها) بوصفها صورا، وهكذا فمن الإدراك البصري، إلى الإدراك التخيلى الذى يحول ما هو بصرى إلى صور مختلفة، وإلى منظومة من العلامات والدلالات، إلى أن تصل كل ثقافة إلى تشكيل منظومتها الخاصة التى تحتوى وتنسق العلاقة فيما بين الخبرات الإنسانية المتراكمة بها.

ومن هذا المنطلق فإذا ما تناولنا النقطة الأخيرة التى طرحها " عادل السيوى " حول ما هو قبيح غريزيا مثل مسألة تقطيع الجسد، والنفور السيكولوجى من منظر الذبح والدم وما إلى ذلك، ففى هذا الصدد سنجد أن التاريخ يسجل حالات من حروب الإبادة الهائلة والتى تستمر لعشرات السنين،ويقتل فيها الملايين، ويتم خلالها ذبح قبائل بأكملها، بل وشعوب بأكملها، ولدينا الكثير من هذه الحالات المرصودة، والتى لا تبدأ مع المغول، كما لا تنتهى مع ما يحدث فى رواندا مثلا وبعض المجتمعات الأفريقية، ولكن ما يهمنا هنا أن ذلك النفور " الغريزى " لم يلعب أى دور ملموس ضد هذه الحالات وذلك لأن ثمة دوافع أخرى (ثقافية بالمقام الأول) شكلت وعيا آخر لمنظر الدم، وأعطته دلالات مختلفة عما يمكننا اعتباره دلالته الأولية،وقطعا فما أذكره هنا ليس احتفاء بالقدرة الإنسانية على العنف، ولكنه تأكيد - مرة أخرى - على الدور الرئيسى الذى يلعبه الوعى وتلعبه الثقافة فى إطار التاريخ.

وإذا ما عدنا إلى معالجة التعريفات المتعلقة بالثقافة من جهة، وبالصورة من جهة أخرى، فنحن أمام ظاهرتين متداخلتين على نحو يصعب فصله، وهما ظاهرتان متحركتان ومتغيرتان إلى الحد الذى يجعل من المستحيل وضع تعريفات استاتيكية أو جامعة و مانعة بالمعنى المنطقى التقليدى.

عادل السيوى:

ولكن لا أحد – فى اعتقادى – حاول البحث عن هذا النوع من التعريفات الاستاتيكية، وكلنا حتى الآن لم نطرح سوى أسئلة مفتوحة حول الصورة والثقافة.

عز الدين نجيب:

أنا أتحدث عن حدود التعريف الذى يمكن طرحه، وفى هذا الإطار، أعاود تأكيدى حول أولوية الصورة البصرية باعتبارها الأصل فى ظاهرة الوعي، وظاهرة الثقافة، بل وفى عمليات الترجمة إلى لغات أخرى غير لغة الصورة المرئية، وهذه المنابع البصرية مرتبطة بسياق جدلى متحرك ومتغير مع الزمن بحيث يعاد تشكيلها باستمرار.

محمد العبد:

دعونى أستثمر حديث من قبلى فى بلورة بعض النقاط، والتعليق على بعض ما سمعت.

وأبدأ من المحور الأول "ثقافة الصورة: أية صورة؟وأية ثقافة؟"والسؤالان المطروحان هنا ينطويان على تسليم ضمنى بصعوبة تحديد هذين المفهومين، وكذلك بتشابك وتداخل مكوناتهما عبر مفاهيم وعمليات أخرى منتجة وفاعلة فى ميادين المعرفة المختلفة، وهو ما أشار إليه "عز الدين نجيب" فى مقولته حول جدلية العلاقة بين الثقافة والصورة.

وتصورى أن الصورة تتغذى على شتى ألوان الثقافة العقلية والمادية والسلوكية، وبالتالى فقد نستطيع القول إنه فيما يتعلق بالصورة لا توجد حدود فاصلة بين ثقافة وأخرى، مثلما لا توجد حدود فاصلة بين الثقافة من ناحية والصورة من ناحية أخرى، وبالطبع فهذا كلام عام قد يحتاج إلى تخصيص لا أظن أن المجال يتسع له، لأن الحديث عن نوع معين للصورة سيؤدى إلى تحديد نوع الثقافة المنتجة لهذه الصورة، فمثلا إذا تكلمنا عن الصورة الأدبية ستكون الثقافة العقلية هى الفاعلة، بينما لو تناولنا الصورة السينمائية سيصعب تحديد نمط ثقافى بعينه لأننا سنكون إزاء حالة من تداخل أنماط عديدة من الثقافة.

وهكذا فإننى أخلص من أسئلة المحور الأول (أية صورة؟وأية ثقافة؟) إلى أننا ينبغى أن نتناول كل أنماط الصور، وكل أنماط الثقافة، وهو ما يفضى بنا إلى عدة نتائج:

أولا، إنه لا تحديد ولا إطار للثقافة، ولا تحديد ولا إطار للصورة، ولا تحديد ولا إطار للعلاقة بينهما، وثانيا، أن الصورة حياة والحياة صورة، وثالثا، إنه قد آن الأوان لدراسة الصورة الأدبية (وأنا أتحدث هنا من منظور التخصص) فى إطار ثقافي، فالدراسة البلاغية للصورة لم تعد كافية لتحليل النصوص الأدبية الرفيعة، وبالتالى فإن الانفتاح على البحوث والتحليلات التى تتناول مختلف فنون الصورة سيقدم لنا فهما أفضل يساعدنا على دراسة أكثر عمقا للصورة الأدبية نفسها.

وأصل الآن إلى تعليق على المداخلة الهامة التى طرحها "عادل السيوي"، فقد ذكر أن الصورة الفنية لا تمثل سوى نسبة ٢٪ من إجمالى الصور المنتجة، وهذا الإحصاء مفيد ودال بلا شك، حتى وإن كان يخفض وجود الصورة الفنية إلى هامش ضئيل، ولكننى أتساءل، أية صورة فنية أجرى عليها هذا الإحصاء؟ هل هى الصورة الفنية المرسومة (اللوحة) ؟ أم الصورة المنحوتة؟ أم الصورة السينمائية ؟ أم كانت العينات تشمل جميع هذه الصور؟ ومن جهة أخرى فهناك بعض الدراسات تؤكد أن الصور الفوتوغرافية ذات الوظيفة الأيقونية، يمكن النظر إليها بوصفها متضمنة لبعض المكونات الفنية مما يكسبها وظيفة رمزية تنزع عنها طابعها الأيقونى الصرف، فهل اهتم الإحصاء

المذكور بهذه النواحي؟ وهل ستظل الصورة الفنية محتفظة بهذه النسبة الهامشية إذا ما أخذنا هذه الظواهر فى الاعتبار؟

عادل السيوى:

هذا الإحصاء أجرى فى أمريكا على يد عالم يدعى " توم وولف" وهو يعنى بالصورة الفنية تلك الصور المنتجة فرديا وهو لا يشمل الصور الشعرية، وبالمناسبة فالبعض يرى أن النسبة المذكورة متفائلة جدا، مع ملاحظة أن الحديث هنا يدور حول المجتمع الأمريكى الذى ينتج كما هائلا من الصور الفنية.

هدى وصفى:

إذا كنا نرغب فى وضع إجابة على سؤال: أية صورة وأية ثقافة؟ فبوسعنا الاتفاق على أننا سنتعامل هنا مع الثقافة الحالية التى نعيشها، ثقافة عصرنا الراهن، والتى لا تعود مكوناتها إلى ما هو محلى فحسب وإنما إلى مجموعة من الروافد التى ينبع جزء كبير منها (ولا بد أن نعترف بذلك) من الآخر، وبالتالى فعلينا التعامل مع هذه الثقافة عبر مكوناتها المحلية وغير المحلية. وربما يمكننا هذا التحديد الأولى أن ننتقل إلى تناول المحور الخاص بدور الصورة باعتبارها مشكلة لاستجابات معينة، ومحركة للجماعة، على أن نعود بعد ذلك إلى المزيد من تمحيص التعريفات إن شعرنا بالحاجة إلى ذلك.

محمود نسيم:

أود أولا أن أشير إلى أن الموضوع الذى نتناوله هنا هو موضوع إشكالى إلى حد قد يفوق القدرة على الإمساك به، فالحوار ينصب حتى الآن حول دور الإنسان فى تكوين وإنتاج وتلقى الصور والثقافة، وهو ما يحفزنى على طرح السؤال المضاد حول دور الصورة فى تكوين فكرة الإنسان نفسها، ولنتذكر فى هذا الصدد الدراسات التى حللت فكرة المرآة ودورها فى بلورة صورة مركزية للذات (لاكان وغيره).

فما قبل المرآة، كانت المسألة شذرات، وصورا متناثرة، أما الصورة المركزية للذات فقد تكونت مع المرآة وعبرها، و دعونى أتساءل عما إذا كان بمقدورنا زحزحة هذه العملية من المجال الفردى إلى المجال الاجتماعي، فإذا كان الفرد الإنسانى يكون صورته الذاتية حسب وعيه بشكله المرآوي، فهل تتشكل صور الجماعة أيضا عبر مرايا مماثلة.

وفى هذا الإطار أتذكر التصنيف اللافت حول الانتقال من إنسان المرآة إلى إنسان الشاشة، فإنسان المرآة هو فى علاقة انعكاسية مع الآخر (باعتبار أن المرآة انعكاس)، وبالتالى فثمة حالة من التواصل والتبادل مع الآخر عبر المرآة، أما مع الانتقال لمرحلة إنسان الشاشة والتى حللها "بودريار"، فالإنسان يصبح عارضا فى سوق استهلاكية ضخمة، ويتخلى عن دوره فى إنتاج الصور ليتم اختزال وجوده إلى مجرد حالة تواجد شيئى على الشاشة، وهنا أيضا أتساءل حول إمكانية طرح هذه الثنائية (المرآة /الشاشة) على مستوى الجماعة.

أعود إلى النقطة التى ذكرها "عادل السيوي" عرضا، والمتعلقة بتأثير الكادر السينمائى على اللوحة، فهذا الأمر قد بات شديد الوضوح فى الأدب، وخاصة فيما يتعلق بالشعرية الجديدة والسردية الجديدة، فأحيانا أقرأ قصيدة فتردنى إلى صورة فى فيلم ما، وبالنسبة للمبدعين الجدد أعتقد أن التأثير الأول عليهم لم يعد للكتاب بقدر ما هو للصورة، وللصورة السينمائية أساسا،

وهناك استدلالات وشواهد على ذلك، مما يجعلنا نتساءل حول العلاقة بين ما يمكن أن نسميه مجتمع المثمر والكتابة.

هدى وصفي:

لا أعتقد أننا هنا إزاء ظاهرة أو حالة جديدة من حالات تأثير الصورة على الكتابة، فمثلا "ستاندال" وهو يكتب سيرته الذاتية بدأ يحكى عن عبور جبال البرانس مع نابليون، وفجأة تنبه إلى أن هذا لم يحدث قط، وإنه يصف نحتا كان قد شاهده، وهكذا، ففى القرن التاسع عشر كان يمكن للصورة أن تهيمن على الكاتب إلى الحد الذى تلغى فيه الفاصل بين الخيال والواقع.

محمود نسيم:

هذه الملحوظة تعود إلى ما هو ثقافي، أى أنها تختص بآلية إنتاج الصور على مستوى الثقافة، ولكن ما أشار إليه "عادل السيوى"، وما أحاول رصده، يتعلق بما هو تقني، أى بحرفية تكوين الصورة، وحرفية تكوين القصيدة.

محمد الكردى:

فيما يتعلق بتأثير الصورة على الأدب، فهذه الظاهرة واسعة الانتشار، وسنلمسها فى أعمال كتاب عديدين، وخاصة "مرجريت دوراس"، و"فلوبير" الذى نشعر مع نصوصه إنه يصب الواقع فى لوحة يضعها أمامه ثم يقوم بوصفها وصفا دقيقا.

وأنتقل إلى رؤية الذات فى مرآة الآخر، ورؤية الآخر فى مرآة الذات، وهذه النقطة مهمة للغاية فى تاريخنا، فلدينا العديد من النصوص الشعرية التى تدور حول افتخار العربى بذاته، وهو ما يتبدى فى صياغات مثل " يعرب" أى يفصح، و" يعجم " أى يعجز عن الإفصاح، وهكذا يصبح الآخر مرتبطا بصورة تحقيرية تنم عن العجز.

ومن جهة أخرى يحدثنا "إدوارد سعيد " عن صورة الشرق التى صنعت فى الغرب، بحيث تصبح رؤيتنا لذاتنا مجرد انعكاس لرؤية الآخر لنا، وهكذا فكل صورة هى فى الواقع اقتراب وابتعاد بمعنى من المعاني، ولا توجد صورة أصيلة، وهو ما يذكرنى بعبارة "سارتر" التى يقول فيها، "إن كلا منا هو نفسه بالإضافة إلى شيء آخر"، وهذه هى الحرية بالفعل، حريتى فى ألا أتطابق مع ذاتي، و إلا لن أدركها، فلكى يتم هذا الإدراك لا بد من وجود بعد أو مسافة ما بين الذات وبين تخيلى لها، وتصورى عنها.

هدى وصفي:

بالنسبة لدور الصورة فى تشكيل الاستجابات وتحريك الجماعات، أتمنى ألا يظل حوارنا داخل المستوى التجريدي، وأن نعزز أطروحاتنا ببعض الأمثلة الملموسة.

محمد العبد:

أود التوقف فى هذا الصدد عند ظاهرة الكاريكاتير، والتى تعبر عن الكثير من المشكلات الاجتماعية اليومية على مختلف الأصعدة، والتى تبث فى وسائل وأوعية إعلامية مختلفة بطريقة تزيد وتقوى من فاعليتها التى تعتمد على مصاحبة الكلمة للصورة، وإمتزاجهما معا على نحو يستثمر علاقات التضافر الحميمة بينهما، وهو أمر يمكن الرجوع به (كما فعل بعض العلماء) إلى

تاريخ النشأة المشترك، فالبعض يرى أن الإنسان قد بدأ فى إنتاج الصورة فى نفس الوقت الذى بدأ فيه تداول الكلام.

عز الدين نجيب:

أعود إلى ما ذكرته حول علاقة الصورة بالوعي، فالصورة هى أكبر نموذج يتم استخدامه لصناعة الوعي، وإذا كان الوعى الذاتى يتشكل عبر الصور، فالوعى الجمعى أيضا تصنعه الصورة، وهذا الأمر قد أصبح بمثابة العنصر الأساسى فى سياسات بلورة الوعى الجمعى التى تسعى إليها النظم والإدارات الحاكمة، والصورة قد أصبحت الآن - بلا جدال - أداة خطيرة جدا، وماكينة هائلة لتحريك الجماعات عبر ما تبثه وسائل الإعلام، وإذا كان بوسعنا اليوم الحديث عن رأى عام عالمى فالفضل الأول فى ذلك يعود للصورة وانتشارها المذهل.

وحديثى هنا لا يدور حول شكل معين من أشكال الصورة، سواء كان شكلا دعائيا أو نقديا، أو توجيهيا، بل أتحدث عن ظاهرة تفصح عن نفسها حتى فى منطقة ما هو جمالى أو فنى على نحو خالص، فكثيرا ما يحدث فى الحركة الفنية أن تستخدم صورة ما من أجل إثبات فكرة عما ينبغى أن يكون الفن عليه اليوم، وبالتالى تتحول هذه الصورة إلى نموذج يجرى اتباعه، وتكتسب قوة النمط.

وهذا قد يحدث عبر أنشطة، أو توجيهات بعض الهيئات المعنية، مثل معارض الفنون، أو المتاحف، أو البيناليهات، حيث قد يتم أحيانا طرح صورة معينة ينبغى على مجمل الأعمال أن تقتديها، أو تتحاور معها لتدخل دائرة الاهتمام الخاصة بتلك الهيئات. فمثلا يمكن لبينالى فينيسيا أن يدعو إلى تيمة تعنى بتجسيد الشكل الواقعى عبر علاقة ملتبسة ليس لها صلة مباشرة بالواقع، وبالتالى تظهر موجة من الأعمال التى تسعى نحو هذا الاتجاه، أو يمكن لصالون الشباب فى إحدى دوراته أن يحتفى بالعمل الفنى المركب من نفايات وما إلى ذلك فتتحول هذه الطريقة إلى نموذج، أو إلى رؤية جمالية يندفع تجاهها جيل كامل من الشباب.

هدى وصفى:

أعتقد أنك محق ولكن علينا أيضا أن نضع في الاعتبار ما يسمى "بالحساسية الجديدة" بالنسبة لكل مرحلة تاريخية.

شاكر عبد الحميد:

يمكن لفكرة الصورة أن ترتبط بفكرة الذات، ونحن دائما نقول صورة الذات وصورة الآخر، لأن هناك مجموعة من السمات التى ننسبها إلى الذات أو إلى الآخر، وفى واقع الأمر فإننا هنا إزاء صورة ذهنية، أى صورة متمثلة ومتخيلة، ومرتبطة فى الوعى مع موضوعها، وهكذا فصور الذات على اختلافها يمكن أن تكون جسدية أو نفسية أو اجتماعية. وعادة ما تعود صور الذات والآخر إلى النماذج النمطية العامة (أو الستيريو تيب stereo type) والتى تعمل كقوالب جامدة ومصمتة وثابتة، نضع فيها أفكارنا، وبالتالى فهى كثيرا ما تبعد بنا عن الحقيقة خاصة عندما يتعلق الأمر بالآخر، وبالطبع فمع زيادة التفاعل والتبادل الثقافى يتم تعديل هذه الصور إلى حد كبير، وحتى وإن كانت هذه العملية تتسم بالبطء، إلا أنها تشكل الجزء الإيجابى فى التفاعل بين الثقافات المختلفة، أو بين أفراد الثقافة الواحدة، وعلى سبيل المثال سنجد الثقافة المصرية حافلة

بالعديد من " صور الصعايدة" التى يتداولها أهل القاهرة، مقابل صور " البحاروة " مثلا لدى أهل الصعيد.

وعموما فإن التعرض للصور المنتجة حول" ذات معينة " يستدعي الدخول مباشرة فى تحليل علاقات الهيمنة، أى من الذى يمتلك السلطة، ومن الذى يمتلك الثروة، فغالبا ما تعبر هذه العلاقات عن نفسها بوضوح عبر تلك الصور.

ولابد أن نلاحظ أن الاستجابات تجاه الصور متغيرة، فمثلا إذا تحدثنا عن الاستجابات أو ردود الفعل تجاه ما تعرضه الفضائيات عن الانتفاضة الفلسطينية، أو ما يحدث حاليا للشعب العراقي، فسنجد أن هذه الاستجابات كانت حماسية وشديدة الانفعال والتعاطف وتنم عن صدمة لا يمكن مداراتها، ثم مع تكرار العرض تتسرب إلينا حالة من التعود، بحيث نألف رؤية الفلسطينين وهم يقتلون بينما نحن نتناول طعامنا أو نحتسى الشاي، وهكذا ففيما تكشف الصور الكثير من المآسى وتفضحها وتقدم لنا المعلومات عنها، فإنها على الجانب الآخر قد تؤدى إلى تأثير "التعود" والألفة مع ما يجب ألا نألفه، وهذا التحول مرتبط بالجوانب السيكولوجية، وبميكانيزمات وظائف المخ (والتى قد لا تجد الترحيب الكافى لطرحها رغم خطورتها وأهميتها)، وبالتالى فالصورة يمكن أن تكون ذات أثر إيجابى فى وقت ما، ثم تتحول هى نفسها لتصبح ذات أثر سلبى مع تكرار عرضها.

عادل السيوى:

سأتحدث عن علاقة الواقع المصرى بثقافة الصورة، وبداية أريد ألا أقول أن حجم الصور التى نتعرض لها أكبر من حجم وعينا بها، فلم يتخلق لدينا بعد وعى يوازى فعل الصور فينا، وليس لدينا أدبيات تحقق لنا فهم أهمية حضور الصورة فى واقعنا، وترصد مدى وطأة هذا الحضور، ولو أننا سافرنا من القاهرة إلى الإسكندرية مثلا فلن نرى الصحراء التى يفترض أنها تحيط بوادينا، ولكننا سنشاهد على مدار مئتى كيلو متر غابة ممتدة من الصور، أجل لقد أصبحنا نعيش – حتى على مستوى الواقع البسيط– فى جزر متناثرة تحيطها الصور من كل جانب.

فى الستينات حين كان "إمبرتو إيكو" فى العشرين من عمره، توقف أمام الصعود المفاجئ لجهاز التليفزيون، ووضع كتابه " العين المفتوحة " لتحليل تقنية البث المباشر التى يقوم عليها، مدركا إنه لأول مرة يتم تخليق صورة مزامنة للحدث، صورة تلغى كافة المسافات الفاصلة بين الحدث وبين متلقيه، أما فى مصر فقد جاءنا التليفزيون، وترسخت الصورة التليفزيونية فى الواقع دون أن يصاحب هذا الأمر أى دراسة تحاول تأسيس وعى نظرى بالظاهرة، وأعتقد أن هذه مشكلة كبيرة للغاية، فلدينا تعامل– إلى حد ما– مع الصورة الفنية، كما أن هناك خطابا حول التصورات (أى تصوراتنا عن)، ولكن الصورة كمجال للبحث ما زالت غائبة.

وإذا ما التفتنا للبعد التاريخى فى علاقتنا مع الصورة، فسنجد إنه قبل الحملة الفرنسية لم يكن لدينا سوى صور يرتبط أغلبها بالسياقات البسيطة للواقع المادى المعاش، بحيث أن الصور التى كانت منفصلة عن هذا الواقع المباشر كانت قليلة للغاية وتكاد تقتصر على ما تحتويه بعض الكتب وما إلى ذلك.

هدى وصفي:

وماذا عن الطرز المعمارية؟

عادل السيوى:

هذه الطرز كانت توجد بوصفها واقعا ماديا معاشا، وليس بوصفها أعمالا فنية ذات وجود مستقل.

هدى وصفى:

ولكن هذه الأعمال كان يؤسسها فنان ما، ويقوم بتشكيلها كعمل فنى متبعا فى ذلك تقنيات وتقاليد فنية.

عادل السيوى:

نعم، ولكن هذه الأعمال غير المنفصلة عن الواقع المادى لم تكن قادرة على تشكيل ظاهرة كبرى فى المجتمع، وحتى ما قام به محمد على عندما رسم بورتريهات لعائلته تم فى إطار أنهم قادة وأشخاص استثنائيون، فالتصوير لم يتحول إلى ظاهرة اجتماعية إلا مع الخديوى إسماعيل.

عز الدين نجيب:

وماذا عن الصورة التى كان يبدعها الفنان الشعبى من مخيلته على الجدران وفى الوشم، وما إلى ذلك؟

عادل السيوى:

أنا أفصل بين مستويين فى التعامل مع الصورة، مستوى متواصل وذو تقاليد، وهو المستوى الشعبي، ومستوى تطورى فى إنتاج الصورة(وهو لا يقتصر بالضرورة على النخبة)، وقد حدث فى الغرب أن هذا المستوى لاقى حالة من النمو المتواصل، بمعنى إنه كان هناك حضور دائم لأوعية ضمنت استمرارية علاقة الناس بالصورة، وهو ما بدأ مع الكنيسة التى كانت ترعى حضور الصورة التشخيصية، وعندما تراجع دور الكنيسة لعب السوق دورا مشابها، ثم تلاه المتحف، وهكذا فلدينا ثلاثية الكنيسة- السوق- المتحف، والتى واصلت ضخ الاهتمام بالصورة وبإمكانيات تداولها وطرائق إنتاجها طوال الخمسمائة سنة الماضية.

هدى وصفى:

ولكن يبدو لى أنك لا تريد أن تضع فى اعتبارك الطوطم، ولا الوشم، ولا ما يتم على المستوى الشعبى من عبادات وطقوس وممارسات مرتبطة بالصورة.

عادل السيوى:

إن حديثى هنا يدور حول نوع مختلف من إنتاج الصور، وهو نوع لا يتوقف وجوده فقط على مجرد علاقة وظيفية، أو طقسية، تضعه فى رابط مباشر مع الواقع المادى الملموس المتمثل فى منتج الصورة أو متلقيها،فأنا أتحدث عن تلك الصورة الصادمة التى وردت إلينا مع الحملة الفرنسية، والتى خاف منها البعض، وحاول آخرون إمساكها، فيما كتب عنها الجبرتى " ترى صورا كما لو كانت ستبرز من الفراغ"، كانت هذه الصور على قدر كبير من الدقة فى محاكاة الواقع، وتعكس وعيا منظما فى فهم الفراغ، ولديها قوانينها الخاصة فى صياغة المكان.

هدى وصفى:

ألسنا نتحدث هنا عن الدهشة نفسها، أو حتى الصدمة نفسها التى شعرت بها فرنسا حينما ذهبت إلى إيطاليا فى القرن الرابع عشر والخامس عشر؟

عادل السيوى:

لنتفق أن لنا تراثا عظيما فى إنتاج الصورة يمتد من الحضارة الفرعونية، إلى الحضارة القبطية ثم الإسلامية، وهو تراث لا يمكن إنكار مدى أهميته، ولا الدور الذى لعبته بعض عناصره (وخاصة ما هو فرعونى) فى تقدم المعرفة البشرية بالصورة، بل وسأضيف أن فنان مثل "الواسطي" الذى قام برسم "مقامات الحريري" يمكن وضعه على قدم المساواة مع أى فنان عالمى، وبرغم ذلك أرجو ألا يجرفنا الحماس بحيث لا نلاحظ أننا هنا نتناول شيئا آخر، حدثا غير مسبوق فى تاريخ الصورة الذى كنا نعرفه حتى ذلك الوقت، حالة يمكننا رصدها بوصفها تحولا للصورة من شيء استعمالى بسيط ومندمج فى دوائر متفرقة على نحو يكاد يصل به إلى التبعثر داخلها، لتصبح ظاهرة لها استقلاليتها وروافدها الخاصة، وكشوفها المعرفية التى تعطيها مكانة ملموسة فى سلم المعرفة الإنسانية، هذا بالإضافة إلى نشوء حلقات من التعامل الاقتصادى التى تتخذ الصورة محورا لها، وباختصار فنحن نتحدث هنا عن التماس – أو الصدام – مع تجربة الحداثة من زاوية الصورة، ذلك التماس الذى بدأ مع الحملة الفرنسية واستمر طوال المائتى عام الأخيرة.

وهذا الحدث الفارق لم يكن غائبا عن وعى المعاصرين له، فعندما بدأت محاولة تأسيس معهد علمى للفنون الجميلة فى مصر، سئل الشيخ " محمد عبده" مفتى الديار المصرية عن مدى شرعية ذلك، فقال " نحن ديوان كلمات، والغرب ديوان هيئات، وقد آن لديوان الكلمات أن يستفيد من ديوان الهيئات"، وهذه الإجابة لا تنطوى على فتوى بالإباحة فحسب، بل تتضمن أيضا وعيا بالاختلاف عن الآخر، وبأننا نستقبل رافدا جديدا فى ثقافتنا.

وأود أن أنهى هذه النقطة بملاحظة أخيرة حول غياب الوعى النظرى بالصورة ودورها فى حياتنا، وهو ما يشير بوضوح إلى عجز العقل العربى عن تفعيل علاقته بهذه المنطقة من الوجود، وهذا الرافد من روافد الحداثة، فذلك العجز ليس سوى ملمح جزئى للقصور فى إدراك تجربة الحداثة فى مجملها، فثمة استيراد دائم لمفردات هذه التجربة ولنماذجها دون أن نستطيع زرعها زرعا عضويا فى واقعنا، فبعد كل هذا الزمن من تماسنا مع تجربة الحداثة مازلنا غير قادرين على تمثل الآليات النظرية الخاصة بها، ولا على التعامل معها بشكل نقدي، ولا يمكن تصور إنجاز وعى كثيف بالصورة فى مناخ كهذا.

هدى وصفى:

فيما يتعلق بمسألة النقل عن الآخر، فلا أستطيع النظر إلى هذه العملية بوصفها عملية سلبية على نحو كامل، فالنقل هنا سيمر بحالة الوعى المستقبل، مما سيفرض تغيرا ما على ما سيتم استقباله وتمريره، بحيث سنصبح فى النهاية أمام مكون يخص هذا الوعى المستقبل بمعنى من المعاني، أى أننا فى النهاية لا نستطيع أن نغفل خصوصية الشكل الذى سيسفر عنه التلقي، وبالتالى فتجربتنا فى " محاكاة الحداثة" تخصنا بقدر ما تعود إلى الآخر، وبالمناسبة فلدينا عدد لا يحصى من الحالات التى قام فيها الغرب بنقل منجز ثقافى لحضارات أخرى، مثلما فعل "بيكاسو" مع شكل القناع الإفريقى.

عادل السيوى :

حسنا.. هذا يقترب بنا كثيرا من النقطة الخلافية التى أود رصدها، فبيكاسو - مثلا - ابن الغرب، أى ابن تجربة قادرة على أن تعيد تمثل ما ينتجه الآخر داخل آلياتها ليصبح شيئا خاصا بها، وهو ما يطلق عليه عملية " التملك" (appropriation)، وقد استطاع الغرب أن يخضع معظم ما أنتجته الخبرة الإنسانية فى الحضارات المختلفة لعملية التملك هذه، وبالطبع فأنا هنا لا أدافع عن الغرب بقدر ما أحاول رصد غياب تلك الآلية فى ثقافتنا، وهو غياب يثقله انهمام هذه الثقافة بالنص، على نحو يجعلها تجند - أو تبذل - طاقتها فى التحفز الدائم لتنقيته من أى غريب يداخله، مما مثل عائقا أمام مسارات عمليات التملك وأفقدها الكثير من زخمها واندفاعها، وأفضى بنا إلى ما نحن فيه الآن.

هدى وصفى:

عندما نتحدث عن الثقافة، فلا يوجد سبق، ولا يوجد تخلف أو تقدم، بل يوجد اختلاف، وهذا الاختلاف ينبغى علينا الاعتراف به ودراسته وتمحيصه، والاستفادة منه. أما استعمال مصطلحات مثل العجز والضعف، والتأخر، وما إلى ذلك فهو من قبيل جلد الذات، فإذا ما استوعبنا فى لحظة ما أن لدينا أنساقا فكرية أو لغوية أو بصرية مختلفة عما لدى الآخر، فبغض النظر عما إذا كانت هذه الأنساق تبدو متخلفة للبعض (وأقول تبدو)، فبوسعنا دائما أن نحتفظ بها ونطورها فى إطار تفاعلها مع ما يطرحه الآخر، مما يفضى بنا إلى حالة مستمرة - وصحية - من إعادة تعريف ما لدينا طبقا لما نستوعبه من تجربة الآخر، وكل هذا لا يستدعى ولا يتطلب الحكم على الذات بأنها لا تستطيع المواكبة بكل ما يستدعيه هذا الحكم من الإحساس بالدونية.

عادل السيوى:

أنا لم أستعمل مصطلحات تخلف، ولا تقدم، ولا أحب استعمالهما، وربما كنت أميل إلى استخدام مصطلح " عدم تكافؤ النمو " بمعنى إنه إذا ما عدنا إلى النقطة التى نناقشها، فسيمكننا رصد نمو فى مجال تداول وإنتاج الصور فى ثقافتنا، فيما نواجه حالة من القصور المفرط عندما يتعلق الأمر بنمو الوعى بهذه الظاهرة، وبغض النظر عن الاسم الذى سنهبه لهذه الحالة فالمشكلة تظل قائمة.

عز الدين نجيب:

لن أتوقف طويلا عند الخطاب المتداول حول الحداثة بوصفها تماسا مع الآخر يمكن أن يفضى إلى اتهام الذات بالعجز أو التبعية، فكل هذا وارد بالطبع، ولذلك فربما كنا بحاجة إلى استعادة اللحظات التاريخية التى استطاعت تجاوز هذه المآزق، وتاريخ الحركات الإبداعية المعاصرة فى مصر يعطينا نماذج مشرقة للحظات من هذا النوع، وكلها تشترك فى الارتكاز على حالة من الوعى بالذات الجمعية فى موقف تاريخى معين، وعندئذ يتلاشى الآخر بوصفه مهيمنا، أو قوة قاهرة، أو نموذجا للاتباع، لصالح حضور مناظرة خلاقة وحوار ثرى لا يعتوره أى شعور بالنقص، وبالتالى فحتى لو أخذنا بفكرة التقدم وأقررنا بالنظام التراتبى الذى تفترضه، فيجب ألا تقتصر مرجعيتنا على ما هو علمى واقتصادى وسياسى فحسب، فهذه الدائرة يجب أن تتسع لتشمل ما هو روحى وقيمى، وعندئذ قد نجد أن فكرة التقدم متحققة بهذا المعنى عند مجتمع لا يتجاوب مع المقاييس الغربية فى القوة الصناعية والاقتصادية وما إلى ذلك.

والمشكلة كما أراها أننا عبر مراحل بناء حداثتنا كنا دائما نضع الآخر / الغرب، باعتباره المرجع والحكم فى تحديد قدرتنا على استيعاب الحداثة. ونتناسى أننا عندما نعثر على وعينا

الحقيقى بواقعنا ننتج فنا على أعلى المستويات بحيث يمكنه مناظرة أى إبداع على مستوى العالم، ولدينا – على سبيل المثال– ما أنجزه عبد الهادى الجزار، وحامد ندا، وسمير رافع، ومجموعة الفن المعاصر، عبر استلهامهم للموروث الشعبى وإعادة إنتاجه برؤية حداثية.

عبد الناصر حنفي:
أود أن أستدعى على نحو سريع مفهومين أرى أنهما قد يسهمان فى دفع النقاش، وسأبدأ بمفهوم " التمثيل " (representation)، وأنا أقول " التمثيل " بوصفه الترجمة المعتمدة لهذا المصطلح، وإن كنت أفضل ترجمته بـ " إعادة التمثل".

شاكر عبد الحميد
لماذا إعادة التمثل، أعنى إنه من كلامك سيبدو أنه هناك تمثل، وإعادة تمثل، بينما هناك مثول(presentation)، وتمثيل (representation)، (وهو مصطلح كانطي) والمثول مرتبط بالإدراك، أى بما هو موجود، وهذا الإدراك سينتقل خطوة أخرى فيتحول إلى تمثيل معرفى، ولذلك فأنا أفضل دائما، استخدام مصطلح " تمثيل معرفى "، وبالمناسبة، فحتى الفن هو نوع من التمثيل المعرفى، ولكن مع الأخذ فى الاعتبار أن "معرفى" هنا لا تعنى "عقلى".

عبد الناصر حنفى:
سأحاول أن أتعرض سريعا لهذا الخلاف المنهجي، ولنبدأ بمصطلح (presentation) والذى أعتقد أن ترجمته بـ " مثول " هى ترجمة غير محايدة على الأقل من الناحية الفلسفية، فالمثول يشير إلى ما يدرك بذاته على نحو مباشر، بحيث سيبدو الوعى بالأشياء (كما راهنت الفينومينولوجيا دائما) بمثابة المعطى الأولي، أو حتى المعطى الصفري، الذى سيتعين علينا أن نسعى تجاهه دون أن نأمل فى تجاوزه إلى أى شيء آخر، لإنه سيلعب ضمن هذا السيناريو دور الأصل المطلق للمعرفة. ووجهة النظر المطروحة على هذا النحو تخفى أو تغفل أو تتناسى أننا نتحدث هنا عن سيرورة من العمليات المعقدة للغاية والتى تتضافر جميعا لتحقيق هذا الإدراك " الأولي" و"البسيط"، وهى عمليات من النوع الذى حاول "شاكر عبد الحميد" و"عادل السيوي" طرحه علينا هنا، وتلك العمليات ستبدو زائدة عن الحاجة، أو حتى زخرفا ناتئا يتجول حول الموضوع إذا كانت نقطة بدايتنا المنهجية هى الوعى، وما يمثل أمامه، وبالطبع فقد شهدت الندوة هذا النوع من ردود الأفعال تجاه ما طرح من وصف للعمليات السيكولوجية والفسيولوجية والدماغية، ولذلك فإننى أفضل لفظة "تمثل " لأنها تشير إلى سياق من العمليات أكثر مما تشير إلى حالة محددة قائمة بذاتها.

أما عن "إعادة التمثل "كترجمة لمصطلح (representation) فهو يأخذ فى اعتباره إبراز البادئة (re) والتى تعنى "إعادة" أو تكرار، وهو ما يؤشر لانفتاح مسافة ما يجرى عبرها استعادة ما تم تمثله، وإعادة إنتاجه أو معالجته وتكراره فى سياقات أخرى، وعبر هذا الانفتاح لا يصبح الأمر مقتصرا على عمل الآليات والتقنيات المعرفية (أو الابستمولوجية) فحسب، بل سيتسع لاستقبال عمل وتأثيرات آليات السلطة، أو بالأحرى آليات ميكروفيزياء السلطة على النحو الذى وصفه "فوكو".

وأيا كان المدخل الذى سنتناول عبره الصورة التى هى موضوع حديثنا، فإنها ظاهرة يتوزع وجودها بين هذين المصطلحين، أو التقنيتين المعرفيتين الأساسيتين، أى التمثل وإعادة التمثل، بحيث سينحصر تميزها كموضوع أو كمعطى فى المصدر أو النطاق الحسى الذى تنتج عبره.

وهنا نصل إلى أولى المفارقات التي يمكننا تسليط الضوء عليها باستخدام هذا التكييف المنهجي، فبرغم أن عملية التمثل هي المكون أو المشكّل الأساسي للصورة بحضورها الحسي وكثافتها الواقعية، فإن هذه الصورة لا تكتسب معناها بحيث تصبح موضوعا للتواصل، إلا عبر عملية "إعادة التمثل"والتي يمكن من خلالها "استعادة" الصورة.

وهذه الخاصية تحديدا هي ما يجعل من الصورة مجالا للمواجهة كما أشار "عادل السيوي"،ومجالا للتكريس أيضا كما أشارت " هدى وصفي"، وكلا الأمرين يمكن فهمه إذا ما تذكرنا أن عمليات "إعادة التمثل " هي منطقة عمل السلطة، وبالتالي فهي أيضا منطقة مقاومتها ومواجهتها،ونحن نعلم أن أحد البرامج الأشد راديكالية للحداثة هو تقديم فن لا يمكن استعادته، أي تقديم ما يفلت من آليات عمل السلطة، أو ما يربكها ويطيح بتوازنها ويكبح- بالتالي- من سيرورات إعادة التمثل على نحو يعطل عملية إنتاج المعنى، ومن هنا أيضا يمكن فهم ذلك العداء الذي تبديه تيارات الحداثة على نحو متفاوت لمفهوم "التمثيل " ولمفهوم المعنى.

وهذا يقودنا إلى مفارقة أخرى، فالصورة التي نتحدث عنها بوصفها موضوعا للتواصل الثقافي هي نتاج لعمليات "إعادة التمثل"التي تنفي عن الصورة حضورها الواقعي وكثافتها الحسية وتحولها- بالتالي- إلى تصور، أي أن الصورة هنا تستلب ويتم نفيها لصالح تصور ما، وإذا ما أردنا استخدام مصطلحات هيجلية، فالصورة هنا بمثابة "وجود لذاته" أو فلنقل إنها تلعب دور العبد أمام "التصور" الذي يلعب دور السيّد،ولو حاولنا تقديم وصف فينومينولوجي للصورة التي كانت موضوعا لحديثنا هنا حتى الآن، فبوسعنا القول إنها "ما يبقى"أو" ما يدوم" في أفقنا المعرفي، أو ما يملك خاصية "الحفظ الذاتي "على نحو ما بحيث يتمتع وجوده باستمرارية تقوم على حضور "ما يمكن استعادته"، و كلها سمات تعود إلى التصور لا الصورة.

وهذا يصل بنا إلى تحليل المرحلة الحالية للصورة، عصر الصورة كما نسميه، أو ثورة الصورة، وهي مرحلة تتسم أساسا بتحرر الصورة إلى حد ما من التصور، فلأسباب تقنية أصبحت قدرتنا على إنتاج وتلقي الصور تفوق بمراحل هائلة قدرتنا على إنتاج التصورات المصاحبة لها، بل يمكن القول أيضا إن ذلك الحراك العنيف والتسارع المدوخ في عمليات إنتاج الصور قد أصبح يشكل في حد ذاته عائقا أمام إنتاج التصورات، وكما قال "عادل السيوي" فقد أصبح حجم الصور التي نتعرض لها أكبر من حجم وعينا بها، ويبدو أن الحلم الذي خلقته الحداثة لنفسها حول تقديم ما لا يمكن إخضاعه للمعنى، أو ما لا يمكن استعادته، أو بعبارة أخرى تقديم صورة لا تنطلق من تصور سابق، ولا يمكن استعادتها عبر تصور لاحق، هذا الحلم الذي كان يمثل للحداثة أفقا لنفي أو لإلغاء المسافة الفاصلة بين الفن والحياة، يعود مع ما بعد الحداثة ليصبح واقعا يوميا، وهو بالطبع واقع كابوسي بالنسبة للبعض.

وأود هنا أن أجادل أن انفصال العلاقة بين الصورة والتصور ليس حالة كيفية جديدة تختص بها مرحلة ما بعد الحداثة، حتى وإن كنا إزاء حضور كمي غير مسبوق لهذه الحالة، وهو ما يقودني إلى المفهوم الآخر الذي كنت أريد طرحه، وأعني مفهوم أو مصطلح " الفنون الأدائية"(performance arts)، ولتسمحوا لي مرة أخرى بالاعتراض على ترجمة " فنون الفرجة" التي تعتمدها ورقة الندوة، ففي اعتقادي أن الترجمة على هذا النحو تفترض وجود عين ما ملاحظة من الخارج، وهو ما يمثل شرطا إضافيا زائدا على المصطلح، فعلى سبيل المثال لو أننا اشتركنا جميعا في ترديد أغنية ما، أو لو انخرطنا في حالة رقص جماعي، فهذه ممارسة لفن أدائي، وستظل كذلك حتى لو لم يكن هناك من يرانا أو يسمعنا، فأحد خصائص "الفنون الأدائية" أنها فنون منفتحة في ممارستها على المجموع، أي أنها يمكن أن تستوعب أحيانا كافة الأطراف

الحاضرة داخل نطاق ممارستها، بحيث تصبح بلا خارج. واستخدام ترجمة "فنون الفرجة "يبدو لى وكإنه يسقط هذه الحالات ويغفلها، مما قد يؤدى بنا إلى العديد من المزالق المنهجية.

وبصفة عامة يمكننا اعتبار الصورة أحد المحاور الأساسية للغاية فى "الفنون الأدائية" فباستثناء الفنون الأكثر اعتمادا على المجال الصوتي، سنجد أن حضور الصورة يهيمن على تبديات الفنون الأدائية، ونحن مدعوون هنا لملاحظة التأخر الشديد فى ظهور وبلورة خطاب نظري، وصفي، تحليلي، للجوانب البصرية فى فنون مثل المسرح أو الرقص، فلقرون طويلة تم التعامل نظريا مع المسرح مثلا عبر شقه الأدبي، مما يعنى أن ذلك العنصر البصرى المتمثل فى سلاسل الصور المتحركة التى يقوم عليها العرض المسرحى بوصفه فنا أدائيا، كان يفلت دائما من عمليات الاستعادة، أى إنه كآن يفلت من التصور، ويمكننا مقارنة هذا الإفلات بالدقة المرهفة نسبيا لعملية تدوين الأصوات الموسيقية التى بدأت فى مرحلة مبكرة تاريخيا.

وهذه الملاحظة تقودنا إلى إمكانية التمييز بين ما هو كتابى وما هو شفاهى فى ظاهرة الصورة، فالصورة الكتابية، أى تلك التى يمكن استعادتها حسيا دون الاعتماد الكامل على الذاكرة، تتمثل فى فنون الرسم والنحت والعمارة، أما الصورة الشفاهية فسنجدها فى فنون مثل المسرح والرقص، وهى فنون تعتمد على تقديم سلاسل من الصور المتحركة التى لا يمكن تكرارها على نحو متطابق، والتى تتأثر بشدة بالسياقات الآنية المصاحبة لظهورها، وهذه الفنون قد جرى غالبا إخضاعها لصالح أنساق اجتماعية وثقافية أسبغت عليها حالة من الحضور الطقسى، ولكن هذا الإخضاع المجمل لأفق الإنتاج والتلقى لا ينفى أن أغلب الصور المتحركة التى كانت تقدمها تلك الفنون ظلت دائما بعيدة عن الخضوع للتصور، وغير قابلة للاستعادة.

وما يميز على نحو فارق اللحظة الحالية للصورة قد لا يعود إلى إفلاتها من هيمنة "التصور"، ولا إلى تكاثرها الكمى الهائل فحسب، بل يعود أيضا إلى ولوج الصورة بكافة أنواعها– وخاصة الصور المتحركة – إلى المرحلة الكتابية، وذلك عبر تكنولوجيا التقاط وإعادة عرض الصور، والقلق الذى نعايشه الآن تجاه الصورة يجد ما يشبهه فى ذلك القلق القديم، والريبة القديمة، تجاه الكلمة المكتوبة التى بدت للمجتمعات القديمة وكأنها ظهرت فقط لتتحدى ذاكرتهم، ولتعيد– باستمرار ممض– اختبار قدرتهم المعرفية على "التصور"، وعلى استعادة خبراتهم والسيطرة عليها، ولكننا نتذكر أيضا إنه عبر تلك الخلخلة القاسية قامت الكلمة المكتوبة بتفجير وإعادة بناء علاقة الإنسان بالعالم، والآن تقوم الصورة بالدور المقلق نفسه، ولكن لنأمل أنها ستقودنا إلى مصير مشابه.

هدى وصفى:

أعتقد أن مصطلح " فنون الفرجة" يشمل الأداء، فالفرجة تستوعب ما هو مؤدى، ولذلك فحتى وإن بدا مصطلح "الفنون الأدائية" أكثر تحديدا إلا إنه يفتقر إلى الآفاق التى يشير إليها مفهوم "الفرجة"

محمود نسيم:

"فنون الفرجة " أدق بالفعل، لأن مرجعيتها تتمثل فى الإطار الاجتماعى المنتج لها، فمثلا عندما نتحدث عن فنون الفرجة الشعبية فى السياق العربى فنحن إزاء مصطلح لا يمكن رصده إلا فى إطار الجماعة المنتجة لهذه الفنون، وبالتالى فهذه الترجمة قد تكون أدق نسبيا من "الفنون الأدائية".

أما بصدد الفكرة التى طرحت حول إنتاج صور بلا تصور، فإننى أتساءل هل هذا الأمر ممكن على المستوى المعرفى أو الفلسفي؟

فبداية يبدو لى أن الحديث عن إنتاج المعرفة عبر التمثل أو التمثيل يعود بنا إلى أفكار "باركلي"بشكل أساسي، بمعنى إنه ليس هناك وجود موضوعى للعالم، وكل ما لدينا هو هذه الصور أو هذه التمثيلات، وأذكر أن "بن جونسون" عندما قيل له إن "باركلى " ينكر وجود العالم المادى ركل حجرا بقدمه معتبرا ذلك ردا ضمنيا كافيا، وبالطبع فالإشكال المطروح لا تحله ركلة قدم، ولكن حتى إذا ما اتفقنا أن العالم يدرك من خلال صور، أو تمثل، أو تمثيل، حسب المصطلح الذى قد نفضل استخدامه، فسيكون لدينا دائما هذا الامتزاج أو الاقتران بين الصورة وتمثلها أو التصور المقدم عنها، وبالتالى فلا يمكن تخيل طرح صور بدون مفهوم، أو بدون سياق، أو بدون تصور. ومفهوم الصورة التى تنتج بشكل آلي، ثم تطرح فى سوق يتلقاها مجردة عن سياق إنتاجها هو بالنسبة لى أمر مستحيل، وهذه ملاحظتى الأساسية حول ما طرحه "عبد الناصر حنفي".

وأود تطوير بعض الملاحظات حول ما يتصل بنقطة الصورة والحداثة، فلدينا بالفعل ثلاثة أقانيم تتمثل فى الصورة، والجماعة، والحداثة، وهى بحاجة إلى المزيد من التأمل، وما رصده "عادل السيوي" حول صدمة المجابهة الأولى مع فكرة الصورة الواضحة أو فكرة تصوير الواقع على نحو معين،والتى واجهتها الثقافة المصرية مع الحملة الفرنسية، هذا الرصد يمكن تعزيزه عبر وصف "الجبرتي" المذهل لكيفية استقبال المصريين لأول عرض مسرحى يشاهدونه فى تاريخهم،وبالتالى فلم تقتصر صدمة الحداثة على العلم فقط، ولكنها شملت أيضا الصورة والعرض المسرحى، أما قبل هذه الصدمة فقد كنا نعيش ما يمكننا تسميته بظاهرة "الصور المحجوبة".

ولنتوقف هنا قليلا عند بعض الأسئلة، فلماذا انفردت الثقافة العربية والأسيوية بإنتاج فن "خيال الظل"؟ ذلك الفن الذى يقوم على غياب الممثل وحضور خيال أو ظل ما، ولماذا احتفت هذه الثقافة بفن الأراجوز؟حيث الدمية التى تستعير صوت اللاعب أو الممثل المختفى والمتوارى عن الأنظار، بينما فى إطار الثقافة الغربية كان هناك ذلك الاحتفاء الشديد بحضور الممثل، وهو ما استمر منذ اليونان وحتى الآن.

شاكر عبد الحميد:

إنه الخوف أو الرهبة من الحضور، أو المثول.

محمود نسيم:

أجل، ولكن ذلك يحتاج إلى تفسير يكشف آلياته.

هدى وصفى:

أخشى أن هذا الطرح يعنى عودة ضمنية لتمرير أو تكريس مقولات تقليدية من قبيل أن المسرح لم يوجد سوى فى الغرب،وهو ما يجعلنى أستحضر ما بات معتمدا عبر نتائج العديد من الدراسات الأركيولوجية التى أجريت حول الثقافة اليونانية وأثبتت ما تدين به هذه الثقافة للحضارة الفرعونية فى كافة مظاهرها، وبخاصة فيما يتعلق بالمسرح، وهكذا فلو كان لنا أن نطلق عبارة من قبيل أن المسرح يوجد هنا من قديم الزمان، فسنجد أنها تصدق علينا أكثر مما تصدق على الغرب.

وربما كان السؤال الذى ينبغى أن نطرحه الآن هو سبب تلك القطيعة فى ثقافتنا مع فنون ومجالات معرفية كنا أول من قدمها للإنسانية.

محمود نسيم:

أنا لا أتحدث فى إطار نفى النوع أو إثباته، ولكن إذا ما تناولنا الحضارة الفرعونية فلا نستطيع سوى الإقرار بأنها تجربة بترت تاريخيا بحكم اندثار اللغة الهيروغليفية، ومع الوفود العربى والإسلامى إلى مصر تخلقت منطقة ثقافية مختلفة جذريا عما كان يسبقها فى الفترات المسيحية والبطلمية والفرعونية.

وبرغم ذلك يظل السؤال الذى طرحته قائما، فلماذا هذا الإصرار على غياب المثل ؟ وعلى حجب الصورة.

هدى وصفى:

أعتقد أن هذه المسالة قد تناولتها معظم الدراسات التى بحثت علاقة المسرح بالإسلام.

محمود نسيم:

هذه الدراسات اهتمت فى رأيى ببحث موضوع التحريم والطوطمية، وما إلى ذلك، وبالتالى فقد كانت التفسيرات التى قدمتها دينية أكثر منها معرفية.

عبد الناصر حنفى:

إذا ما لاحظنا التشابه بين ثنائية " الصورة/ التصور" وثنائية " الدال / المدلول" فنفس الإشكالية سنجدها على نحو آخر فى تحليلات التفكيك، حيث تتحرر الدوال من المدلولات وتنفصم الرابطة بينهما، ولنتذكر صيحة " رولان بارت" حول غزارة الدال مقابل ندرة المدلول. والأمر نفسه سنلمسه أيضا فى المناهضة التفكيكية الشرسة لميتافيزيقا الحضور والتى يمكن أن تعد "الفينومينولوجيا " أعلى مراحلها، وتلك المناهضة تظهر فى أجلى صورها عبر تحليلات "دريدا " لظاهرة مركزية الصوت والتى يمكننا النظر إليها باعتبارها تنبنى على ذلك "الصوت المستعاد" عبر تصور صارم للمعنى.

وهكذا فهذه الإشكالية ليست غريبة ولا طارئة على الفكر المعاصر، ولكنها بالتأكيد تتجاوز ما كان يفكر فيه "باركلى " و" نقاده".

وأعود فى النهاية لأذكر أن هذه الحالة، أى حالة مالا يمكن استعادته كانت مطلبا برنامجيا لبعض حركات الحداثة، مثل "الدادائية" و"السوريالية".

هدى وصفى:

بالنسبة للنقاش حول الحواس، وما إذا كانت هى وسيلتنا الأساسية لإدراك العالم أم لا؟ فإن هذا يذكرنى بـ"المنهج التيمي" والذى يمارس عملية النقد من خلال تقديم وصف فينومينولوجى لما تدركه الحواس، أو لما تعيه الذات عبر العالم أو النص، لينتج فى النهاية رؤى وقراءات تحاول إعادة إنتاج ما هو نقدى فى شكل صور، وهو ما نجده فى أعمال " جان بيير ريشار" و"بوليه" وروسيه"و"باشلار" وغيرهم، وللأسف فإن ثقافتنا لم تبد اهتماما كافيا بعمل هذه المدرسة "التيمية".

شاكر عبد الحميد:

أود أن أعرب عن اختلافى مع فكرة وجود صور بلا تصور، وبالطبع فهذا لا ينفى إنه قد يكون هناك صور بلا تصور محدد، فالتصور متحرك مثله مثل الصور، وأنا هنا لا أقصر مفهوم

التصور على ما هو إدراكي فحسب، بل أمده ليتسع لما هو خيالي، وحتى الأحلام هي مزيج من الصور والتصورات التى تتوزع على جوانب انفعالية ورمزية.

أما فكرة وجود صور بلا تصورات فهي قد تكون واردة ولكن بمعنى بسيط وعارض، مثل وجود "نص " جديد بدون أصل محدد، نص مركب مثلا – من عدد هائل من التناصات والعوامل المتداخلة، ولكن وراء هذا التعقيد ثمة تصور ما حتى و إن كان تصورا غير تقليدى وغير مألوف، ولكنه بالضرورة موجود، و إلا دخلنا فى الفوضى والعماء.

ماجد مصطفى:

لنتفق أولا أن الثقافة هي نشاط يندرج تحته العلم والدين والفن والفلسفة، وبالتالى فالصورة كعنصر ثقافى تنتمى إلى ميدان الفن، وفى هذا الإطار يتعلق نشاط التصوير بما هو مكانى على نحو أساسي، مقابل التعلق الزمنى للكلمة أو الصوت، وعلى هذا النحو سيتبين أن لدى ثقافتنا ميلا جارفا لما هو زمانى على حساب ما هو مكانى.

وفى تصورى الخاص أن تاريخ الثقافة العربية ينقسم إلى شقين يفصل بينهما دخول الحملة الفرنسية مصر عام ١٧٩٨، وإذا كنا نقول إن ثقافة الصورة اتسمت لدينا بتواجد ضعيف وهش بعد هذا التاريخ فالأمر يصدق أيضا على مجالات الثقافة الأخرى مثل الفلسفة والعلم. ولكن لنلاحظ أن الغرب لم يستطع تحقيق نهضته إلا عبر تواصله مع تراثه السابق، ولذلك فنحن أيضا مدعوون إلى درس مكانة الصورة فى الثقافة العربية القديمة على نحو يفسر علاقتنا بها ويبنى جسرا للتواصل يرأب الصدع والانقطاع الذي تعانيه هذه الثقافة بين حاضرها وماضيها، وأذكر أن "عبد الرحمن بدوي" قد قال في أحد كتبه أن الخط الكوفي هو أجمل خط عرفته الإنسانية، والخط في التحليل الأخير صورة، وهو ما يعني أن هذه الثقافة لا تفتقر إلى منجزها الخاص في مجال الصورة.

شاكر عبد الحميد:

فيما يتعلق التفكير البصري، فهذا المصطلح أسسه "أرنهايم " فى كتابه (visual thinking) وتعريفه باختصار شديد إنه محاولة لفهم العالم من خلال لغة الصورة، أما كيفية تنشيط هذا النمط من التفكير فللتربية والتعليم دور كبير فى ذلك، فالتذوق والخيال والإبداع والنشاط الفنى عموما يحتاج إلى مثل هذه الجهود وخاصة لدى الأطفال، مع الأخذ فى الاعتبار أن الموهبة تظل مسألة أساسية.

أما عن ارتباط هذا بالصورة الشعرية فهناك مصطلح أصبح يلقى الآن اهتماما كبيرا وهو مصطلح "الأيقونية"(iconology) والذى يركز على دراسة العلاقة البصرية بين المبدع والمتلقى.

هدى وصفى :

هل لمصطلح الأيقونية هنا علاقة بمفاهيم "بيرس" حول الأيقونة؟

شاكر عبد الحميد:

الحديث هنا يدور حول المستوى السيكولوجى و الادراكي، وليس المستوى الدلالي، وبالتالى فهو بعيد عما طرحه "بيرس"، فالعلاقة الأيقونية بين المبدع والمتلقى تتحقق عندما يتفاعل هذا الأخير مع الصور التى يقدمها العمل، وبالطبع فالعلاقة الأيقونية ليست أحادية أو ثابتة بل تسمح بالتحولات والحركة، وبالتالى فمن الممكن للناقد أو المتلقى أن يضيف ويحذف حسب خياله وإدراكه لصور العمل.

هدى وصفى:

تعليقا على هذه المقولة حول الصورة بوصفها الأساس فى الاستجابة أو التجاوب بين المبدع والمتلقي، فهذا تفكير يعتد كثيرا بالاستجابة الإنسانية، ولكن فى إطار الحداثة، ماذا عن هذه الاستجابات عندما يكون المتلقى إنسانا، وصانع العمل ليس كذلك؟ فهناك الآن ظاهرة يمكننا تسميتها بالخلق الافتراضى للصور بواسطة الكمبيوتر، وقد أقيم معرض منذ فترة ضم لوحات رسمها الكمبيوتر متبعا أسلوب عمل فنانين كبار رحلوا عن العالم، ولم يستطع زوار المعرض تمييز ما إذا كانت هذه اللوحات صادرة عن هؤلاء الفنانين أم إنها نتاج لعمل الكمبيوتر.

عز الدين نجيب:

هذه الظاهرة تقوم على برمجة كل المفردات الجمالية لفنان ما، وليكن "رامبرانت" مثلا، ثم إدخال نموذج، وليكن صورة لسيدة جالسة، وعندئذ يقوم الكمبيوتر بتحويل هذه الصورة إلى لوحة تحمل أسلوب رامبرانت فى استخدام الضوء والظل، والبارز والغائر، وما إلى ذلك، بحيث ستبدو فى النهاية وكأنها لوحة زيتية مرسومة بتوقيع ذلك الفنان، وهنا نصل إلى السؤال الذى طرحته "هدى وصفي"،حول كيفية تعامل المتلقى معها؟ وهل يمكن له أن يعتبرها عملا له قيمة ما أنتجه رامبرانت؟

شاكر عبد الحميد:

لدى تعليقان حول هذه النقطة، فحتى فى هذه الحالة فالإنسان هو الذى يقف خلف الآلة، ويقودها على أساس إنساني، وطبقا لأصل ما أنتجه فنان مبدع، وبرغم ذلك ففى اعتقادى أن الأعمال المنتجة على هذا النحو سيعتورها نقص ما، ربما فى الإحساس أو الانفعال، وربما فى التلقائية التى تميز المبدع.

هدى وصفى:

هذا الرد إنسانى للغاية، فالتقنية التى فصلها "عز الدين نجيب" أصبحت تنتج أعمالا شديدة الإتقان، بحيث أن تحديد الفارق بينها وبين اللوحات الأصلية يتم عبر الفحوص المعملية أكثر مما يتم عبر التدقيق النقدي، فكيف يمكن للمتلقى فى هذه الحالة أن يشعر بالفارق.

شاكر عبد الحميد:

أرى أن المتلقى بمقدوره أن يستشعر الفارق هنا، لأن علاقته الأساسية بالعمل ذاته، وليس بمنتجه، ولكن فى نفس الوقت ينبغى أن نلاحظ إنه لا توجد استجابة واحدة يمكن أن تجمع كافة المتلقين لعمل ما، وهذا حال الفن عموما.

عبد الناصر حنفى:

أعتقد أننا عبر طرح هذه النقطة نصطدم مرة أخرى بمفهوم فينومينولوجى يحكم أفكارنا عن الفن، وهو مفهوم " الذات المؤسسة للمعنى".

وأود أولا أن أوسع المثال الذى طرحته "هدى وصفي" حول إنتاج ما هو فنى عبر آليات أو سياقات غير إنسانية بالدرجة الأولى، فالأمر هنا لم يعد يقتصر على ما تقدمه برمجيات الكمبيوتر من محاكاة ساخرة أو محرفة (parody) للوحة أو لأسلوب ما، بحيث نظل قادرين على محاولة

التأمل فيما خلفها لالتقاط فكرة الأصل الذى صدرت عنه أو تحاكيه، فهذه البرمجيات تستطيع أيضا أن تنتج عملا فنيا بصورة عشوائية، أى عملا لا يستدعى أى أصل سابق له.

وسأضيف أن هذه الحالة لا تنحصر فقط فى الأفق الذى تفتحه تقنيات الكمبيوتر، فمنذ فترة تحدثت مع فنان (سويسرى أو أمريكى حسبما أتذكر) وشرح لى طريقته فى صنع لوحاته التى كان يقام لها معرض فى إحدى صالات القاهرة، قال إنه يختار شجرة قديمة، ويشق جذعها ليستخرج منه شريحة داخلية، ثم عبر بعض العمليات البسيطة يطبع خطوط تلك الشريحة على ورقة معينة يقدمها بوصفها "لوحة" قادرة على إتاحة الفرصة للإنصات الجمالى لما يبوح به جزء من الطبيعة ظل طويلا مسجونا داخل ذاته، حتى آن له أن يتحرر، وهو يرى أن دوره كفنان يقتصر على "إظهار " هذا الصوت المتفرد دائما فيما يبوح به كل مرة، مما يتيح للمتلقى فرصة الدخول فى حوار مع أحد مناطق الطبيعة الخفية.

ولنلاحظ أننا هنا أمام حضور شاحب وشحيح للغاية لما هو متعارف عليه من تقنيات فنية، فما لدينا هنا يكاد يقتصر على طرائق صنع، ولكن هذا لا يعنى أننا ننتقل من مفهوم "الذات المبدعة " إلى مفهوم " الذات الصانعة"، فحسبما فهمت من حوارى مع هذا "الفنان" (و بالمناسبة هو يعمل فى مجال التدريس الأكاديمى للفن فى بلده) فإن عمليات تصنيع وإعداد لوحاته غالبا ما يقوم بها مساعدوه وتلاميذه، وبالتالى فنحن أمام حالة تكاد تكون نموذجية "لموت المؤلف" أو "موت المبدع" عبر هذا التنحى الكامل للذات الإنسانية فى العملية الفنية.

وهكذا فإن مفهوم "الذات المؤسسة للمعنى"، بل ومفهوم المعنى أيضا باعتباره "سرا" لا يمكن تمريره– إنتاجا وتلقيا– إلا من ذات إلى أخرى، هذا المفهوم لا أقول إنه يتم الآن تجاوزه، ولكنه – على الأقل– يتعرض لانتهاكات شديدة، وفيما يبدو فإن هذه الانتهاكات التى ينتظم إيقاعها أكثر فأكثر ستستمر بحيث قد تفضى بنا فى النهاية إلى واقع مختلف تماما للظاهرة الفنية والجمالية.

عادل السيوى:

يستدعى تعريف الصورة الفنية، وأن نتكلم حول تاريخ الفن، وثوابته، وما هى الظاهرة الفنية؟ ومتى ظهرت كلمة "فن"؟ وهل يوجد مفهوم واحد لما هو فنى ؟ أم إنه مفهوم دائم التطور، و هذا سيفضى بنا إلى ما طرحه "عبد الناصر حنفي"، بحيث سيتعين علينا أن نتساء ل أيضا عما هو فنى فى تقديم ما أنتجته الطبيعة بوصفه لوحة.

عبد الناصر حنفى:

وماذا عما يقدمه " آندى وارهول" من لوحات تكاد تقتصر على توزيع– بطريقة القص واللزق– لصور موجودة فى الواقع بالفعل مثل صور "مارلين مونرو"؟

عادل السيوى:

ولماذا التوقف عند "وارهول" أو غيره، فالأمر يعود أساسا إلى تيار "الفن المفاهيمى" (conceptualism) والمبنى على فكرة إنهاء الفن بوصفه مستودعا للجمال، وهو التوجه الذى بدأ مع " ديشامب".

ولكن دعونى أقول إن الصورة فى الغرب قد مرت برحلة طويلة تحدث عنها وحللها عدد كبير من الفلاسفة، بحيث تم بلورة تحولاتها الفارقة، وخاصة تحولها من الدور الطيب أو الإيجابى بوصفها ظاهرة تساعد على رؤية الواقع والتفاعل معه، إلى الدور الشريرالذى يعوق رؤية هذا الواقع، وقد قال "كافكا" يوما إن الصورة يمكن أن تصبح حائطا يحجب الرؤية عن العين.

وقد قطع الغرب مسارا طويلا فى علاقته بالصورة، فمن الصورة كمحاولة لكشف الحقيقة، إلى الصورة كواقع منفصل، إلى الصورة- الآن- كمحاولة لإزاحة الواقع، وهذه الحالة الأخيرة يصفها "دوبريه" فى صيغ تشبه المعادلات، مثل:

المرئى = الواقعى = الحقيقي

لا يمكن بيعه = غير واقعى = لا قيمة له

وهو يخلص من تحليلاته إلى أن هاتين المعادلتين متطابقتان بحيث يمكن لأى منهما أن تحل محل الأخرى.

ويقدم" دوبريه" هذه المعادلات بوصفها اشتقاقا مباشرا من ظاهرة " إزاحة المرئى للصورة"، فالصورة تقوم على تأسيس علاقة ما بالواقع، بينما هذا المرئى أو البصرى يقدم نفسه بوصفه بديلا للواقع وعازلا له، وعلى هذا النحو فأنت مخطئ إذا لم يكن لديك ما تظهره، فمجرد عدم قدرتك على التحول إلى شيء يمكن رؤيته يعنى أنك بالضرورة مذنب.

لقد مضينا وراء الغرب فى معظم خطواته، وهو ما يجعلنى أتساءل عما إذا كنا سننزع إلى استنساخ هذا الدور الشرير للصورة فى واقعنا ؟ هذا هو سؤالنا الكبير الآن.

ومع ذلك فالغرب يشهد أيضا حركة متنامية تناهض موضوع موت الصورة وانتصار المرئي، وذلك عبر محاولة التحالف مرة أخرى مع الصورة بوصفها تمثل القدرة على الكشف، والإصرار على طرح فكرة الحقيقة، وهو ما يضعنا بمواجهة التساؤل حول الجانب الذى سنكرس جهودنا لصالحه. و هذا يعود بى إلى ما طرحته منذ البداية حول حاجتنا إلى وعى نظرى جاد حول موضوع الصورة، وذلك لأن هناك خطرا حقيقيا يستدعى أن نواجهه بفحص واقعنا وتحديد خياراتنا، بحيث نكف عن إنتاج النسخ الباهتة، ونقلع عن الاستسلام لفكرة أو هاجس "التأخر عن"، وفى اعتقادى أن لدينا الفرصة لتحقيق هذا المطلب، وهو ما أود بلورته فى اقتراح يتمتع بالصبغة العملية.

دعونى أقول أولا إن طرح موضوع الصورة على النحو الذى نقوم به الآن يعنى أننا نقترب بالفعل من الوعى بأهميته، وهو ما يتيح أمامنا فرصة تطوير هذا الاهتمام عبر تأسيس "كيان" (form) يتشكل من تخصصات مختلفة ومتعددة ويعكف على بحث موضوع الصورة فى كافة جوانبه، بحيث يصل إلى إنجاز " نص تحليلي" يمكن أن يعتبر بمثابة حجر أساس فى إقامة وعى نظرى جاد، وبلورة علاقة معرفية حقيقية مع ظاهرة الصورة فى ثقافتنا.

وليس من الصعب تحويل هذا الاقتراح إلى إجراءات عملية، فمن الممكن بسهولة أن يتم تبنى "الكيان" المذكور عبر مؤسسة أكاديمية، أو مجلة، أو عبر أى من أجهزة وزارة الثقافة.

ومن جهة أخرى فإذا ما واصلنا الإصغاء للحس العملي، فبوسعنا التفكير فى المزيد من التحديد لمهمة هذا "الكيان"، فعمليا لابد من البداية عبر نقطة ما، وأتصور أن "القرن العشرين" الذى لم يقرأ حتى الآن من زاوية علاقته بالصورة، يصلح كنقطة بداية، أو كمجال للبحث، فهو فترة مغلقة، أى لها بداية ونهاية، كما إنه قد شهد مجموعة هائلة من المتغيرات والمستجدات المتعلقة بفاعلية الصورة فى ثقافتنا، وهو الموضوع الذى سيتعين على هذا الكيان أن يدرسه بدقة عبر تحليل علاقته بما حدث فى الغرب تحديدا، وذلك ليس "حبا" فى الغرب ولكن لعدم إمكانية تجاهل ذلك المؤثر الكبير الذى يطرق أبوابنا بصفة مستمرة.

هدى وصفى:

أتفق مع " عادل السيوي" فى أننا بحاجة فعلية إلى هذا النمط من الاشتغال البحثى الذى يقترحه.

عز الدين نجيب:

استجابة لمحاولة الحديث انطلاقا من الحس العملي، فلدى ملاحظة بصدد اتخاذ القرن العشرين برمته كمجال للبحث المقترح، فهذا القرن كان متاهة كبرى قد تفوق ما نعايشه الآن، فاشتباكاته، وتعقيداته، وتحولاته السياسية، وتعدد المسارات التى قطعها بين أنماط كثيرة للغاية من إنتاج الصور والتصورات والفلسفات، كل ذلك يجعل من الصعب الإحاطة به ودراسته على نحو يفضى إلى نتائج عملية، ولهذا أقترح أن يتم تركيز موضوع الدراسة حول تجربة تتمثل فيها العلاقة بين الصورة فى ثقافتنا، والصورة عند الآخر، على أن نختار تجربة من النوع الذى تداخلت فيه الثقافتان على نحو أدى لنشوء مركب ثالث.

عادل السيوى:

ربما لو بدأ هذا العمل لرأى القائمون عليه أن هناك محددات أهم أو أكثر دقة مما نفكر فيه الآن، وهذا متروك بالطبع للمسارات التى سيفتحها هذا الأفق لنفسه، و بصفة أولية فلسنا بحاجة إلى ما يتجاوز الاتفاق على ضرورة وجود تخصصات متعددة تعمل على دراسة ظاهرة الصورة فى مختلف المجالات المتصلة بها بحيث يمتد الأمر أيضا لدراسة الصورة الأدبية فى إطارها الثقافى كما طالب " محمد العبد".

ومع ذلك أريد أن أقول إنه مهما طالت الفترة الزمنية المقترحة فإن العمل على أسس منهجية سيؤدى إلى بلورة أسئلة، أو جدليات أساسية للبحث، فمثلا، هناك تحليلات تدرس الفن الأوروبى فى القرن العشرين بأكمله عبر جدلية واحدة هى "الإظهار والإخفاء"، بمعنى أن ثمة محاولة كبيرة لإظهار الأشياء، وأخرى لإخفائها، فمن " دوشامب" فصاعدا تتأسس محاولة لإلغاء فكرة الصورة، بينما فى مقابل ذلك تنمو محاولات أخرى لإعادة فرض وجود الصورة، وبدون الدخول فى التفاصيل، فلا أعتقد أن "الكيان" المقترح يمكن أن يؤدى المهمة المنوطة به دون أن يتبنى جدليات مشابهة.

هدى وصفى:

لننتقل الآن إلى معالجة محور علاقة الصورة بالحرب، ففى رأيى أن ظاهرة الحرب قد بلغت حدا أصبح معه كل تاريخ العنف الإنسانى بريئا بالقياس إليها، فقد تم تجاوز مفهوم الحرب بوصفه نشاطا معلنا- وطارئا- يستمر لفترة زمنية ثم ينتهى، حيث أصبحت الحرب اليوم عنفا مستمرا يجرى توزيعه يوميا مع صوره على نحو يدفع ظاهرة النفور من الأشلاء التى تحدثنا عنها إلى التوارى والاختفاء.

عز الدين نجيب:

على مدى التاريخ الإنسانى منذ الفراعنة مرورا بالإغريق والرومان والعصور الوسطى، كانت الحرب موضوعا أساسيا للتصوير والنحت، وكانت الصورة فى هذا الإطار تقدم كل ما يتعلق بالحرب من معلومة أو حدث أو علاقات، أى كل ما تتكون منه الحرب، التى أصبحت على هذا النحو- وبفضل الصورة أساسا- جزءا من أدبيات الطبيعة البشرية، فلولا الصورة لظلت الحرب مجرد فعل بربرى نعاين نتائجه دون أن نراه، بمعنى أن الصورة عبر إعادة إنتاجها لفعل الحرب دشنت نفسها بوصفها محلا لتراكم الخبرة الإنسانية بهذه الظاهرة.

ولو قفزنا إلى القرن العشرين، سنجد أن الحرب كانت عنصر فعالا فى إنتاج الصورة لدى مجموعة من الفنانين الذين يأتى على رأسهم "بيكاسو" بلوحته الشهيرة "الجرنيكا"، والتى قدمها

عبر بناء جمالى يبتعد عن منطق المحاكاة أو التمثيل، لتستلهم ما يمكننا تسميته بمنطق التفكيك،ومع هذه اللوحة التى لم يستطع الإبداع تجاوزها حتى الآن أصبح فعل الحرب محركا لقوى إبداعية ترفضه وتدينه.

عادل السيوى:

اسمحوا لى أولا أن أطرح قراءتى الخاصة للوحة "الجرنيكا" فهذا العمل المذهل لا يقوم على فكرة الحرب فحسب بقدر ما يقوم على فكرة الوجود المهدد للإنسان،ولحضارته، ولكل ما يبنيه،وليس فى اللوحة أى تكوين إلا وهو يبدو مفتتا وغير قادر على الاحتفاظ بتماسكه.

أما عن علاقة الحرب بالصورة، فهى علاقة غائرة فى القدم بالفعل، وإن كان الأمر هنا لايقتصر على الصورة الفنية، فغالبا ما كان العنصر البصرى يلعب دورا شديد الأهمية فى مجريات الحرب ذاتها، فلدينا رموز بصرية مثل الراية المكتوب عليها عبارة "لا إله إلا الله" والتى كانت تمنح المحارب قوة ضخمة أثناء القتال، ونفس الشيء ينطبق على الصليب، والفن أو السينما تحديدا قد التقطت الأهمية الفائقة التى تلعبها هذه الرموز البصرية فى الصراعات البشرية، ففى فيلم "الساموراى السبعة" سنجد أن "كيروساوا"يركز على رمز الدائرة التى تمثل وجود واستمرارية هذا المجتمع الصغير الذى يتعرض له الفيلم، بحيث أن مفهوم الانتصار لا يتعلق سوى ببقاء هذه الدائرة وعدم انفصامها.

هدى وصفى:

أعتقد أن الحديث عن الدور الذى تلعبه الرموز البصرية فى الحرب يقودنا إلى رصد التطور الحاصل الآن، فانغماس الصورة ضمن مجريات الحرب أضاف إلى العملية ضلعا ثالثا-ذلك المشاهد أو المراقب- بالإضافة للضلعين التقليديين اللذين يدور بينهما القتال، وحضور الحرب لدى هذا الطرف الثالث يتم دائما عبر استقباله للصور، مع ملاحظة أن خاصية إلغاء المسافة الزمنية الفاصلة بين الحدث وبث صورته يجعلنا هنا أمام حالة من المعايشة المستمرة والآنية للحرب كحدث مستمر وغير منتهى، وهو أمر يعنى التحول الجذرى فى بنية ظاهرة الحرب التى أصبحت أكثر امتدادا وانتشارا فى المكان (لم تعد الحرب بحجم ساحتها أو ميدانها بل بحجم الشاشات التى تبثها، أى بحجم العالم) وكذلك فى الزمان،وأعنى الزمان الحاضر تحديدا، فهى لم تعد خبرا أو حكاية منتهية فى الماضى بل واقعا يتجلى أمامنا فى نشوئه وقبل اكتماله الذى يمكن أن يجذب مصائرنا معه.

محمود نسيم:

أود تعزيز هذا التحليل الذى يتناول التغيرات الزمكانية لظاهرة الحرب تحت تأثير فعالية الصورة، وسأستعير مصطلح "تشومسكى "عن "الحروب الاستباقية" التى يرى أنها باتت تمثل توجها استراتيجيا للإدارة الأمريكية، لأقول أن هذا التوجه يأتى مصحوبا بصور استباقية للحرب، بحيث سيبدو الأمر كما لو كانت الحرب هى مجرد مجموعة من الصور المعدة سلفا، والتى يأتى الحدث الواقعى كتحقق لها، ولكنه تحقق لا يقوم بإنهاء دور الصورة بل على العكس يعمل على إنتاج المزيد منها.

والصور الاستباقية للحرب تقوم بصفة أساسية على ما هو ملغى، أى أنها تقوم على حذف كم هائل من الصور والوقائع والأحداث لإخلاء الساحة لتلك الصور المراد طرحها، بحيث تبرر وتفسر وتؤسس للحرب القادمة، وبالتالى فالصورة تلعب هنا دورا أهم كثيرا من دورها الأيقونى

القديم، فهي تهدف أساسا إلى السيطرة والهيمنة على "ذهنية المتلقي" بحيث يصبح الموت الإنسانى بوقعه الأسطورى والطقسى مجرد نقطة ضوء على الشاشة، فيما تتحول الأشلاء إلى مساحات ملونة تزركش صورة كبيرة،وهو ما يفسر تزايد أعداد القتلى من المصورين فى الحروب المعاصرة التى أصبحت ماهيتها تقوم على تصنيع الصور من ناحية،وإلغائها من ناحية أخرى. وإذا ما عدنا إلى ما طرحته "هدى وصفي" حول التغيرات فى زمكانية ظاهرة الحرب، فسنجد أن فاعلية الصورة لا تشمل الحاضر الآنى للحرب فحسب، بل تمتد أمامها وخلفها فى الزمان لتصنع لها ماضيا ومستقبلا، أى أنها تنشر الحرب عبر كافة الأبعاد الزمنية.

شاكر عبد الحميد:

سأتحدث عن جماليات تلقى الصورة فى فن السينما، وإن كان معظم ما سيقال يصدق أيضا على التليفزيون وفنون الفيديو.

ولنلاحظ إنه مع التوسع فى استخدام المونتاج وأساليب السرد المركبة تغيرت الاستجابة للأفلام بحيث تعارضت جماليات السينما مع جماليات أخرى - سابقة عليها- تقوم على أساس التأمل البعيد والمسافة النفسية، كما يحدث مثلا عند تأمل لوحة أو تمثال موجود "هناك" على الجدران أو فوق قاعدة، فى حالة انعزال واكتفاء بذاته.

ومسألة تلقى لغة الصورة المجسدة فى السينما تشتمل على العديد من الاستجابات المعرفية والوجدانية والسلوكية. وبدءا من خطوات تقديم أى فيلم تعمل المؤثرات السمعية والبصرية على خلق جو من التوقع والترقب وحب الاستطلاع لدى المشاهد الذى سيسعى لمعرفة الأحداث التالية والاستمتاع بالمشاهد الحالية أيضا، وهذه الحالة يرافقها عادة الحاجة إلى "الجدة "، أى النزوع إلى توقع ما هو غير مألوف، وهو ما تغرزه السينما لدى متلقيها عبر توجهها المحموم إلى ما هو مدهش، وإلى الإثارة الدائمة للانفعالات.

وتقوم عمليات استثارة حب الاستطلاع والرغبة فى الجدة وفى كل ما هو جذاب وممتع ومثير للوجدان على أساس مفهوم قريب مما أسماه القديس "أوغسطين" باسم الفضول أو حب الاستطلاع وذلك عبر تصنيفه لما سماه شهوة الأعين، ففى مقابل تلك المتعة البصرية المرتبطة بالحس الجمالى وبالجمال بمعناه الكامل والراقى والسامى (والذى وصفه كانط بإنه غائية بلا غاية) فإن الفضول يتحاشى فى رأيه الجميل ويذهب خلف نقيضه تماما، أى ينزع إلى غير المكتمل والناقص والمشوه والغامض، من أجل لذة المعرفة والاكتشاف،بحيث يجتذب المشاهد نحو ما هو غير مألوف، مثل جثة مشوهة أو مبتورة الأطراف.

والانجذاب نحو الغريب و الكريه والمنفر والمثير للخوف و الاشمئزاز هو ما ربطه فرويد وأتباعه بحالات التلصص والفضول الجنسى، بينما ربطه "برلين" العالم الكندي- بعمليات التفضيل الجمالى، وربطه آخرون بالجاذبية السينمائية وخاصة ما يتعلق منها بالجوانب غير المثيرة للاسترخاء أو الراحة،وهذا الانجذاب يفسر اهتمام السينما العالمية الآن بأشياء مثل: العقارب المفترسة، والنمل الكبير،والحيوانات الضارية، والفيضانات، والزلازل، والجرائم،وقصص العصابات،والحكايات البوليسية، والخيال العلمي، وكل ما من شانه أن يستثير حب الاستطلاع والخوف والترقب والحذر والتوتر والتوجس والتى تفضى فى النهاية إلى حالات التخفف والراحة والتوازن.

وتستعين السينما بتقنيات تجسيم الصوت الحديثة، وتجسيم الصورة على نحو يكسبها عمقا وهميا، وغير ذلك من المؤثرات، من أجل وضع المشاهد فى قلب الأحداث، وكما قال " كراكوير"

فإن الفيلم قد أصبح "عملا فنيا يتكون من المؤثرات على نحو كلى، عملا يحاول أن يهاجم كل حواس الإنسان باستخدام كل الوسائل المكنة".

إن الإشعاع المفاجئ للانفعالات والأفكار الذى يتحقق فى السينما المعاصرة إنما يكشف عن تفكك أو تشظى خبرة الإنسان الحديث فالحاجة الغلابة للإثارة، و"المشهدية" الكاملة لكل أنواع المثيرات البصرية والسمعية، هى الشاغل الحديث لحب الاستطلاع القديم الذى سعى وراء الغامض والغريب والخفى، فى عالم يشعر فيه الإنسان بإنه يفقد أو يفتقد أشياء كثيرة كانت ترتبط بالجماليات القديمة، جماليات التأمل والاسترخاء.وتكمن قيمة السينما فى عرضها لهذا الافتقاد الجوهرى للتماسك الذى يعانى منه الإنسان الآن، ويكمن جمال السينما فى أنها تعرض هذا الفقد، وتعرض معه أيضا حالة من الاستعادة له.

إن هذه الحداثة فى التكنيك كثيرا ما تصاحبها عملية استعادة ضمنية للثقافة التقليدية،والفن التقليدي، ولعمليات التأمل الجمالى ولحالات الاكتمال التى هى نقيض التفكك الذى يستثير حب الاستطلاع، إن مظاهر الرعب التى نواجهها على شاشة السينما تفوق ردود الفعل الجسمية البسيطة التى توجد لدينا خلال خبرة المشاهدة، لكنها تماثل أيضا العديد من مظاهر الرعب التى تواجهنا فى شوارع المدن الحديثة حيث السيارات المندفعة والموت الذى يوشك أن يطال كل إنسان، هذه الخبرة الخاصة بالمشاهدة ذات الطبيعة المزدوجة من حيث أنها تشبه الحياة لكنها ليست الحياة، تحول الصور الساكنة إلى إيهام متحرك تلعب فيه الدهشة والفضول والمعرفة الحقيقية أدوارا مهمة ويستمد من خلال ذلك ومعه نوع خاص من المتعة الناتجة عن ذلك التخفف المفاجئ من التوتر، وكذلك التراوح بين الصدمة وإثارتها نتيجة الايهام بالخطر، والبهجة نتيجة التخفف من هذه الاثارة، ثم نتيجة التعرف على أن الامر كله مجرد إيهام ممتع وخيالى يوشك أن يكون كاملا.

تسمح الكاميرا والتقنيات السينمائية بالتعاطف أو التقمص مع ما يحدث أمامنا على الشاشة ويكون هذا ممكنا من خلال الشعور الخاص بأننا نرى دون أن يرانا أحد، ويسمح هذا بحدوث أو ظهور درجة عالية من الحرية الخاصة فى الهم والانفعال.

وتقييم ما يحدث أمامنا على الشاشة هو عملية معرفية تبلور كل الاستجابات التى تحدث أثناء المشاهدة، وهى قد تشتمل على أساليب مواجهة مثل الإنكار أو الابتعاد أو عدم مواصلة المشاهدة، أو التهكم أو الشعور بالاستعلاء على ما يحدث أمامنا، كما تشمل أيضا الانفعالات، مثل القلق والضحك المزوج بالخوف أو الشعور بالمتعة وحب الاستطلاع والرغبة فى المواصلة.

إن تذوق المثيرات المخيفة والمرعبة والمثيرة للتوتر والقلق ليس شيئا جديدا،فالوسائط فقط هى التى تغيرت. لقد عادت أساطير الوحوش والكائنات المخيفة أو غير المنظورة التى سادت الفكر الإنسانى فى مراحله البدائية، وهى تتجول الآن وتتجسد عبر تلك الوسائط.

وقد حاولت العديد من الدراسات تقديم تفسير لذلك الميل الخاص لدى الإنسان للاستمتاع بالأعمال العنيفة، ونذكر من هذه التفسيرات:

١- وجود نزعة سادية غريزية لدى الإنسان.

٢- تدهور المجتمع المدنى واكتظاظه بمظاهر رعب حقيقية تعبر عنها تلك الأفلام .

٣- والبعض رأى أن هذه الكائنات الغرائبية السينمائية هو استمرار لظاهرة الوحوش والسحرة والشياطين والمخلوقات العجيبة فى الأساطير والقصص الخرافية والنصوص المقدسة والأعمال الأدبية.

٤- كما أن البعض الآخر يركز أكثر على هذه الأعمال بوصفها تتعلق بتكوين أساليب مواجهة مناسبة تجعل الإنسان يسيطر على مخاوفه التى لا يستطيع أن يسيطر عليها فى الواقع.

٥- وهناك عالم يدعى "تسوكرمان" ربط بين هذا الميل لتفضيل أفلام الرعب والإثارة وبين سمة "البحث عن التنبيه الحسي" أو البحث عن الإثارة الحسية، والتى عرفها بأنها تتجلى فى البحث عن المتنوع والجديد والمركب، وعن الاحساسات القوية والمكثفة والممزوجة بالرغبة فى القيام بمخاطرات عقلية وجسمية واجتماعية.

هدى وصفى :
أعتقد أننا سنكتفى بهذا القدر من الحوار على أن نستكمل فيما بعد المشروع الذى دعا إليه عادل السيوى ووافق عليه المتحاورون من أجل "قراءة بصرية لتاريخ القرن العشرين" ونشكر لكم حضوركم.



عن تجربتى فى الفن التشكيلى

إدوار الخراط

تمنيت ـ لو لم أكن كاتبا ـ أن أكون رساما، أو نحاتا.

لعل صلتى بالفن التشكيلى قد اتخذت "صورة" خاصة، مع أنها شائعة فى حياة معظم الأطفال من فئة اجتماعية معينة على الأقل، هذه الأيام.

أما فى ١٩٣٢ أو نحوها فلعلها لم تكن من خبرة معظم الأطفال، حتى فى تلك الفئة من الطبقة الوسطى الصغيرة فى أطراف مدينة مثل الإسكندرية.

كانت الصور الملونة متقنة التشكيل والتلوين ـ التى كانت توزعها مدارس الأحد القبطية الأرثوذكسية وعليها كتابة باللغة القبطية وشرح بالعربية ـ تصور مشاهد وأحداثا من الكتاب المقدس، من مثل خروج آدم من الجنة، أو طوفان نوح، أو سلم يعقوب، أو ميلاد المسيح. كنت فى السابعة أو السادسة، وملتهب الروح بالدين ورؤاه الخارقة، وهأنذا أراها مصورة نافذة الوقع يمتزج فيها التشكيل البصرى الدقيق بما هو وراء الواقع الأرضى.

انتقلت بعد ذلك ـ بطبيعة الحال ـ إلى ساحة أخرى من ساحات السحر، لا علاقة بينها وبين هذه الرؤى الدينية إلا على سبيل المجاز.

فى العاشرة أو نحوها، مازلت أذكر كيف كان هذا الصبى ـ الطفل ،الكهل المبكر الذى كنت، ولعلنى مازلت ـ يخطف رجله فى خفية عن أهل بيته، فى عز ظهر الصيف فى إسكندريته، يجرى من غيط العنب إلى شارع صلاح الدين، حافيا، وضع الصندل أو الشبشب تحت إبطه حتى لا يعوقه عن الجرى، مازلت أحس حرارة أسفلت الشارع النظيف الفسيح الخاوى، حتى أصل إلى ذلك البياع الذى فرش صحفه ومجلاته القديمة تحت جدار(كومبانية النور ليبون) السامقة، أستأجر منه مجلة الهلال أو المجلة الجديدة أو المقتطف بمليمين ونصف بالكمال والتمام، أو أشتريها (بقرش تعريفه)، لكى التهم محتوياتها التهاما، وأطيل النظر إلى الصور الفنية التى كانت تنشرها، بدقة، (ماكنات الروتوغرافور) الحديثة، مازلت أشم رائحة حبر الطباعة الطازج المنعش حتى فى المجلات القديمة، ومنها عشت مع صور لفنانى النهضة والنيوكلاسيكيين وتماثيل رودان ومالو، ومازلت أرى الزرقة أو السيبيا فى صور بوشيه وديلاكروا.

ما زال هذا الكهل ـ الصبى ـ الطفل يجرى ـ حافيا وعارى العظام ـ وراء الجمال والمعرفة.

وعندما درست الحقوق، واشتغلت بالحركة الثورية فى إسكندرية الأربعينيات، كانت أثمن مقتنياتى الشحيحة تلك الكتيبات الصغيرة بارعة التلوين التى كان يفرد كل منها لفنان مع

موجز لسيرة حياته ومختارات من أعماله. فلم يتناقض التزامى السياسى النشط عند ذاك - الدائم الكامن دائما - مع التزامى الجمالى فى أى وقت من الأوقات.

عندما نزلت باريس لأول مرة فى ١٩٦٠ عرفت فرحة اللقاء بهذه الأعمال وصدمة التعرف المباشر للوحة الأصلية - بما تحمل من عبق وحضور لا يبارى، ولا يمكن أن تنقله المستنسخات. وقضيت أيام زيارتى كلها فى متحف الفن الحديث (قبل أن ينتقل إلى البوبور) والاورانجيرى واللوفر، ومازلت أقضى الساعات الطوال كل مرة ألم فيها بالمدينة الساحرة، أمام الإبداعات المتجددة التى انتقلت الآن إلى الكى دورسيه، وفى الجاليرات الصغيرة الأنيقة فى سان جرمان دى بريه. ومازال دأبى وديدنى أن أعرف من جديد إبداعات الفن التشكيلى فى متاحف لندن أو برلين أوزيورخ أو موسكو أو لينزجراد أو نيويورك.

عندما استقلت من عملى فى شركة التأمين الأهلية سنة ١٩٥٥، ومنحت نفسى أجازة تفرغ على حسابى كتبت فيها الجزء الأحدث والأوقع من "حيطان عالية"، وترجمت فيها تشيخوف وكامى وإيلوار، كنت أقضى ساعات الصباح والظهر والمساء فى مرسم صديقى الفنان الشاعر أحمد مرسى، فى أتيليه الإسكندرية القديم، أقرأ وأكتب وأترجم وأخوض غمرات قصة حب طويل.

كنت أعمل وسط لوحات أحمد مرسى التامة أو التى فى سبيلها للتمام، فى اضطراب الأشياء التى يعرفها كل فنان فى مرسمه، بين لفات الورق والقماش وبراويز اللوحات الفارغة وأنابيب الألوان وزجاجات الترابنتينا برائحتها الفواحة المختلطة برائحة ألوان الزيت وكتب الفن الغالية النادرة التى كان أحمد مرسى شغوفا باقتنائها، بالتقسيط، من محب للفن فى شارع فؤاد اسمه أوسكار، يعيرنا أحيانا مالا طاقة لنا بشرائه من هذه الكتب الفخمة هائلة الإخراج فادحة الثمن حتى بمقاييس ذلك الزمان.

وعندما كانت تلج بى الوحدة أو المضض أو تباريح الكتابة والغرام، كنت أصعد من المرسم الذى كان نصفه تحت الأرض وله نافذة تطل على الحديقة الصغيرة المخضرة بعشب يافع، إلى مرسم النحات العظيم محمود موسى، فى الدور الأول، لأجده باستمرار ودون توقف يضرب بإزميله الصلب فى الجرانيت أو البازلت، وهو يحكى حكاياته التى لا تنتهى عن مغامراته، ولا ينجو أحد من لاذع تعليقاته، وله دائما نفاذ الرأى بنظرة سليمة وحدس ذكى فى كل ما يعن لنا أن نتحدث فيه، وهو مازال يطرق المادة الخام - أصلبها وأعتاها - لكى يطوع منها تحفه الجميلة مرهفة الرقة ومكينة البنيان معا.

وعندما افتتح بينالى الإسكندرية كانت الترجمة العربية للمقدمة التى كتبها له إيميه آزار من عملى، وعرفت أيامها - وقبل ذلك - فنانين من قبيل عبد الهادى الجزار ورفاقه وسمير رافع وإبراهيم مسعودة وماهر رائف ويوسف سيده؛ ممن كانوا يقيمون معارضهم الأولى فى دار جمعية الصداقة الفرنسية فى شارع فؤاد.

وحتى فى إبان اشتغالى بالحركة التروتسكية الثورية فى الأربعينيات، كانت زيارتى الأولى لرمسيس يونان فى مرسمه بدرب اللبانة تجربة لا تنسى، ونشأت عنها - ونمت على طول السنين - صداقة متينة وحيية بينى وبين هذا الفنان الشامخ رهيف القامة عميق الوجدان، ولازالت أواصر هذه الصداقة معقودة حتى الآن مع زوجته الأمينة على ما بقى من أعماله، يوتكا يونان.

ومنذ تلك الأيام البعيدة فى الصبا الباكر وجدتنى - وأنا مازلت طفلا - أستمتع بما يمكن أن أطلق عليه الآن بعد هذه السنوات الطويلة، ما لم أكن أدركه عندئذ، أى ما أسميه: "إعادة تشكيل العالم". كنت أقص صورا وشخصيات ومشاهد وحيوانات ورؤى تشكيلية، وأعيد لصقها وتركيبها فى نسق جديد، فلعلنى مازلت أسيرا عن طواعية لهذه الغواية.

هل الفن خلق من لا شيء؟ أم هو إعادة تشكيل؟

تلك قضية خاض فيها فلاسفة الجمال، وما من إجابات نهائية عن مثل هذا السؤال، فلعل إعادة عناصر "قديمة" أو قائمة وتشكيلها بمجرد ذاتها رؤية جديدة، هي خلق وتشكيل، وليست مجرد إعادة، بل هي بدء واقتحام غير مسبوق.

وفى السنوات الأخيرة صنعت ما هو قريب الصلة جدا بذلك كله، بل هو نفسه إعادة تشكيل - أو تشكيل مقترح - لنصوص إسكندرانية أطلقت عليها اسم "كولاج قصصي".

ولكنى فى الوقت نفسه وجدت أننى مسوق أو مفتون بفن الكولاج، وانسقت وراء غواية التشكيل - أو إعادته - فصنعت - أو أوجدت - سبع لوحات من الكولاج عرضت فى معرض جماعى فى الأتيليه فى آخر أعوام القرن العشرين، ولعلها لقيت من التقدير ما لم أكن أنتظر؛ فقد كانت تلك نزوة، أو لعلها استجابة، لا تقاوم، لحافز روحى وعقلى وحسى معا.

لعلنى - على نحو ما - مارست التصوير بشكل آخر، فى كتاباتى الروائية والشعرية، حيث اللغة أحيانا تقوم - وحدها وبما تحمله من طاقة - مقام اللون بكل أطيافه ودرجاته، من الزعفرانى إلى اللازوردى، ومن القانى اليانع إلى الأبيض الساطع وهكذا، أو تقوم مقام مادة النحت الصلبة، الصوان، أو البازلت، أو الناصعة المرمرية، وحيث يحتل المشهد البصرى أو التجسيم الذى يكاد أن يكون نحتيا مكانة لعلها أولى فى هذه الكتابات.

وقد تكون ثم لوحات نصية مكتوبة ساكنة ينتفى فيها الزمن - على الأقل فيما يبدو ظاهريا - كما يحدث فى اللوحات التشكيلية أو المجموعات المركبة النحتية، ثم تلبث عند لقطة ما، قد تكون خارجية، مشهدا طبيعيا، أو طبيعة صامتة، وقد تكون داخلية، أفقا لسماء روحية، كما يحدث فى تصوير أفق السماء، skyscape أو أفق البحر، لكنها مبتعثة على هيئة مجسدة، بلغة ملونة أو منحوتة - والنحت هنا بأكثر من معنى - لكن ذلك بطبيعة الحال لا ينفى وجود حركة درامية ما، أظنها قائمة بالفعل فى أفضل الصور أو اللوحات أو المنحوتات هذه على سكونها الظاهرى تموج أو تمور بحياة داخلية جياشة ودرامية فى تناغمها أو فى تنافرها، فى تناسقها أو تناقضها، كما لعله يحدث فى فن آخر زمنى بامتياز ودرامى بامتياز، هو كما لا يخفى الموسيقى السيمفونية.

فلعل الصراع بين اللازمنية والحركة الدرامية من خصائص الفن التشكيلى عامة، ولعله فيما أتصور من سمات كتابتى، فى الوقت نفسه.

فى دراسة للباحث الفرنسى التونسى محمد الخبو عن كتابى "إسكندريتى" قال: "إن النص الخراطى تضخم فيه حضور المكان فى حين تراجع الزمان - تقلص السرد وتضخم الوصف..." أليس ذلك بالضبط ما يحدث فى اللوحة التشكيلية؟

فى بداية بث البرنامج الثانى (الذى أصبح الآن "البرنامج الثقافى") فى الإذاعة المصرية، قمت بمغامرة لم تكن مسبوقة على حد علمى؛ فقد كتبت للإذاعة برنامجا عن المصور ذائع الصيت جوجان، كان السؤال كيف تنقل بالصوت صور بصرية؟ ولكن البرنامج فيما يبدو قد نجح إلى حد أن الكثيرين كتبوا برامج أخرى عن مصورين آخرين.

لم تنقطع صلتى بالفن التشكيلى قط - كيف تنقطع الصلة بالحياة؟ - كتبت بروح واحدة، ورؤية متسقة ما يكون كتابا كاملا عن موضوعات مثل فن التصوير فى النصف الثانى من القرن العشرين، عما تعنى الصورة، عن بيير بونار، عن دييبفيه، عن ماجريت، عن فن النحت الإفريقى الآسيوى، عن صلة الشاعر رابند راناث طاغور والفن التشكيلى، وعن المصورين: المصريين رمسيس يونان، ومحمد ناجى، وحامد عبد الله، وفؤاد كامل، وأحمد زغلول، وأرداش (وهو عراقى أرمنى،

ولكنه مصرى الهوى)، وجورج البهجورى، وآدم حنين، والنحات الشاب جمال عبد الناصر، وبطبيعة الحال أولا وفى الأساس عن صديقى: أحمد مرسى، وعدلى رزق الله.

ولحسن حظى وجدت ناشرا ذكيا ومغامرا وشجاعا ينهض بعبء نشر هذا الكتاب!

عن أحمد مرسى وعدلى رزق الله ـ فنانين كبيرين ـ لى تجربة خاصة.

عايشت لوحات أحمد مرسى وتخطيطاته ومغامراته منذ الخمسينيات، وأعمال عدلى رزق الله منذ السبعينيات بمعنى المعايشة لا مجرد الرؤية أو المعرفة.

وجدت فى أعمالهما ـ على تباينها وانتمائها إلى عالمين مختلفين ـ نوعا من التساوق أو التجاوب أو التشارك فى خبرتى الروحية، أو فى إدراك بصرى ورؤيوى لعالمى، متراسل ومتناغم مع عالميهما، وكتبت عنهما كتابين كاملين.

وفى تقديرى لم تكن أعمالهما ملهمة لى، بقدر ما كان الإلهام يقع فيما وراء هذه الأعمال ـ إن صح التعبير ـ من ساحات الروح أو مناطق المعرفة الجمالية.

كأننى وجدت فى هذين العالمين نغمات عميقة كنت أسمعها، بل أصغى إليها فى دخيلة نفسى، حتى من قبل أن "أرى" هذه الأعمال الفنية، بكل ما يحمل فعل "الرؤية" من إمكانات.

الأسطورية والبعد اللاواقعى عند مرسى، والحسية الجسدانية الروحية معا عند رزق الله هى، من الأول، أبعاد من ذات روحى ومن خبرة الوعى بالكون ـ والكينونة ـ عندى.

لذلك وجدت أن هذا التناغم قد ابتعث عندى جوهر الشعر الذى لم يفارقنى قط. ومن ثم كتبت "تأويلات" إلى رزق الله، و"ضربتنى بطائرك" إلى مرسى، كما كتبت أخيرا ـ وفى السياق نفسه ـ "صيحة وحيد القرن" إلى سامى على صديق الصبا منذ الثلاثينيات، وهو فنان كبير إلى جانب كونه أستاذا ومفكرا وعالما جليلا، كانت لوحاته الأولى ـ فى العالم ١٩٣٩ ربما ـ مرهفة الجمال ورقيقة الحس ـ مثل روحه الجياشة بأشواق المعرفة ونشوات النور الهادئة.

أتصور أن هذه "الأشعار" إذن ليست "مستلهمة" من الأعمال التشكيلية، بقدر ما هى "متناغمة" أو "متساوقة" معها، نابعة عن خبرة مشتركة أو متقاربة، ولكن لاشك فى أن معايشة الأعمال التشكيلية ـ من ناحية أخرى ـ قد حفزت هذه الأشعار الكامنة أصلا إلى الظهور، أو إلى التشكل.

هذا إلى أن اللغة التى وجدت ـ أو "انوجدت" ـ بها هذه الأشعار لغة تشكيلية، لعل هناك ما يتضافر معها فى كتاباتى الروائية نفسها من حيث اللون، والتجسيم، وتوزيع المساحات، وإقامة النسب، ودرجات التضوى، أو التعتيم، وكلها قيم إن لم تكن تشكيلية بالاقتصار فهى تشكيلية بامتياز، قد لا تكون قاصرة على الفنون التشكيلية ولكنها فى هذه الفنون بالذات تكاد تكون هى المعايير الأولى، بغض النظر عن "فحوى" الصورة أو العمل النحتى أو "معناهما".

مساهمات من الخارج

تأملات

حسن سليمان

كم مرة يرسم الفنان الشيء الذى أمامه حتى تتضح رؤياه.؟ إن الوجود الذى نراه للشيء، ليس هو الكيان الكامل له، لكن هناك وجودا آخر.. لا مرئيا.. وهو الوحيد الحقيقى له، لكن لا يتأتى لنا أن نحققه. وما ندركه برؤيتنا للشيء، هو جزء أو سطح من الكيان اللامرئى، ينتهى من رسمه فنان أو يختزنه، دون أن يمسك به كلية.. أى أن اللامرئى هو كيان لا ينضب ويتجدد دائما: نأخذ جزءا منه، أو نفهم جزءا منه، دون أن ندركه كله، فاللامرئى.. مجازا.. هو كل ما استطاع الفنان أن يحققه، وعلى ما قصرت أبعاد رؤياه أو فهمه أن تدركه فى الوجود المطلق اللامتناهى للشيء. هذا الوجود اللامرئى.. أو دعنا نطلق عليه اللامتناهى.. يطلق عليه "ميرلوبونتى"، أحيانا "المتوحش"، لأنه يصعب الامساك به، وتارة أخرى يطلق عليه "الخام"، يرمى بهذا، إلى أن ما نستطيع التعبير عنه، هو جزء من هذا الشيء الخام، وهذا ما يذهب إليه "موريس مارلو بونتى" ـ فى عمله المتأخر "المرئى واللامرئى". إن اللامرئى هو الكيان الذى يستعصى علينا الإمساك به كاملا متكاملا فى علاقات تنظيمية محدودة. والفن فى حقيقته، هو محاولة الفنان التعبير عن شيء يعجز عن تحقيقه كاملا.. شيء ما يكمن فى نفسه، ويتجدد دوما، ولا يحققه. إنه تحد، يواجهه الفنان فى البحث عن اللامرئى، أو دعنا نسميه "المطلق"، الذى لا يتضح أبدا كاملا فى الصورة التى تحققها له، إن الصورة التى نرسمها.. فى حقيقتها.. تعبر عن رغبتنا فى الوصول إلى الصورة التى نعجز عنها. الصورة.. إذن.. هى تعقب ومطاردة طوال الوقت، للإمساك بشيء نراه، وعند رسمه نجدنا لا نحققه كاملا.

إن أعمالى، محاولة متواضعة لإلقاء الضوء على جانب من ممارستى الطويلة.. إحدى تجاربى الفنية.. فى تجربتى هذه، كنت فى كل مرة أرسم الشيء الذى أمامى، أجدنى أمسكت بشيء وفقدت شيئا آخر. هكذا استمرت التجربة، أريد الإمساك بصلابة الشيء ككل، فإذا بى أمسكت بشيء جديد، وأفتقد ما سبق الإمساك به، دون الوصول إلى ذلك التكامل الذى أصبو إليه. إنها لمعادلة صعبة بين الذات والموضوع وعلاقتهما بالوجود، وهكذا.. أخيرا.. أدركت أن لا وجود لصورة أفضل من الأخرى، بل إن كل واحدة هى حالة مستقلة من الانفعال، وأن لا آخر للتجربة.

بدأت أدرك وأعى ما أفعل مقتنعا به، حين وقع فى يدى كتاب عن "سيزان"، وفى تصفحه اكتشفت تكرارا لصورة بنفس الحجم، ظننته تكرارا وقع خطأ، كما يحدث فى المطابع، لكنى وجدت تسلسل أرقام الصفحات لا غبار عليه. تكاد الصورتان أن تتطابقا. نظرت إلى المقاس بأسفل كل صورة، وجدت أنه نفس المقاس، بدأت ألاحظ الصورتين مدققا، كانت الصورتان لجبل سان

فيكتوار. نفس انحناءة الجبل، الذى تتحداه لمسات طولية وعرضية، تتعامد وتتحدى هذه الانحناءة، ولا فرق تقريبا بين الصورتين، أثارتنى هذه التجربة، ورجعت إلى كتب "سيزان" كلها، وإلى رسومه المائية والخطية. إننا لا نستطيع أن نحدد كم مرة كرر سيزان نفس المنظر.. أنها تأصيل لتجربة فنية ألمت به، انفعال متكرر. إن الفروقات بسيطة جدا مع انفعال جديد كل مرة. التطابق يكاد يكون تاما، لكن الاختلاف .. هنا تختلف التجربة عن فنانى القرن السادس عشر وما بعدهم، الذين كانوا يتعاقدون على رسم صورة ما مع جهات مختلفة بعد تقديم الرسم الأولى. ما نحن بصدده الآن، هو الضنى الذى يعانيه الفنان فى وحدته، فيصر على محاولة الذهاب بتجربته إلى الكمال، كمحاولة لتفتيت هذه الوحدة.. بتكرارها. هذا الإصرار فى حد ذاته، هو إصرار على موقف يريد تأكيده، كل تجربة تتطابق مع.. وتختلف عن.. وتتمم الأخرى، وفى ذات الوقت نوع من العناد الذى يتميز به الفنان.

هل كان "فان جوخ"، حين رسم حذاءه أكثر من ثلاثين مرة دون تغيير؟ هل وضع فى الحسبان أن هذه الرسوم ستوضع يوما ما فى المتاحف..؟ لم يكن هذا الأمل يراود المسكين، لكن مشكلته الأساسية كانت أن هناك شيئا ما يريد أن يقبض عليه، وفى كل مرة يهرب منه.! إن كل عمل من تلك الأعمال، كأنه خطوة فى مسعى العروج إلى العلو.. كما يطلق عليه فى الفكر الصوفى الإسلامى، إنها محاولة لإدراك المطلق الذى لا يتحقق أبدا.

الشىء نفسه، نجده كذلك عند "أوتريللو"، وهو الذى كان لا يفيق من الخمر أبدا، إذ حصر نفسه فى نقل "كارت بوستال" لكنيسة مونمارتر، يكرره ولا يضيق ذرعا به. هل كان يعلم أنه سينال أكبر وسام فرنسى قبل موته، وأنه سيخلد..؟ لقد كان هم المسكين الشاغل، أن يمسك بصلابة "الفورم".. ذلك الشىء - الذى لا يظهر للفنان بكامل كيانه.. المرئى واللامرئى. ومهما كرر فنان عملا فنيا، فسيظل الجانب اللامرئى هو الذى لا يمكنه التعبير عنه، ولكى يظل الفنان متجددا، عليه أن يحصر نفسه، ويحددها في تجربة واحدة تستنفده، إنها مشكلة يجب التوقف عندها، فهى لا تحتاج إلى ترويض نفسى فقط، بل إلى ممارسة دؤوبة أيضا. فمع تكرار التجربة، لا يعود الشىء هو الشىء، ويكتشف الفنان شيئا آخر غير المرة السابقة. وهكذا يحيا الفنان بحياة التجربة، فإذا به والحياة شىء واحد، فقط. تحدوه الرغبة للوصول إلى الكمال المطلق. وأظن أن هذا هو غاية الفن في مغزاه العميق.

لقد بدأت حياتى أحاول التمرد على القوالب الثابتة الجامدة، ولكنى الآن أتمنى أن أنهى حياتى متمردا على عجزى عن الإمساك بشىء مرئى، لأنى دائما أجد انعكاسا جديدا من الصورة التى في أعماقى، فأحاول أن أجسد جزءا مما أشعر به، أجسده قويا ملموسا..

هل ينقصنا الإصرار على تجويد تجربة وتأكيدها..؟ قد يتعلم المرء درسا قاسيا من نملة: ذات صباح، كنت شاعرا بيأس، وجدتنى ألتصق بزجاج النافذة، أبصرت نملة، وضعت إصبعى أمنعها من الصعود، حادت عن إصبعى، لاحقتها، وأخذت في ملاحقتها ومنعها، لكنها لم تكف عن المحاولة.. صعودا على السطح الأملس. مضى الوقت، ونحن هكذا.. النملة تصر.. وأحاول أنا منعها.. وأخيرا.. هزمت، فألقيت بجسدى على السرير تاركا إياها لحال سبيلها.

قال "ألبير كامى": "إن كانت روح الفروسية مازالت قائمة في القرن العشرين، فهى موجودة لدى الفنان بصفة خاصة". ويقصد هنا الإصرار على موقف فكرى يؤمن به، ويناضل من أجله حتى يحققه أو يموت في سبيله، إن معنى الإصرار على تأصيل تجربة، ومحاولة الوصول بها إلى الكمال، هو أنه مع الانفعال الذى لا حد له. هيهات أن تنتهى التجربة. ويبقى الانفعال متجددا مع كل مرة. إنى أحاول.. كتلميذ صغير، أن أفهم.. وأن أعى.. وأن أرسم، وأتمنى أن يمتد بى العمر، فقد أفعل شيئا أفضل. ومهما حاولت، فسيظل هناك دائما "كيان" لا أستطيع تجاوزه.

فالفنان لا يقف في مواجهة الوجود، بل هو جزء منه، ذلك الذى لا تظهر فيه كل الأشياء المرئية كاملة. وهكذا.. فالشيء لا يظهر للفنان أبدا بكامل كيانه، وحدود كل تجربة فنية يوضحها الارتباط المرئى واللامرئى، الذى هو الكيان الذى نهفو إليه دائما في أعماقنا. وتبقى جمرة مشتعلة يستبقيها الفنان في يده. إن الفن بالنسبة له، هو وضع انفعاله في إيقاع منضبط، ولا شيء آخر. وإن بردت تلك الجمرة في يده، فالأفضل له ألا يرسم كلية، لأن الصورة حينذاك لن تكون جديرة بالاعتبار.



الصورة والثقافة والاتصال

محمد العبد

١- مدخل

الزيادة السريعة فى رقعة الصورة على خارطة الثقافة الإنسانية تقف وراء وصف عصرنا بأنه "عصر الصورة"، كما أن الطبيعة الرمزية للصورة بأجناسها كافة، هى التى دفعت إلى القول بأن صورة واحدة تساوى ألف كلمة. الصورة- كما يقول ريجيس دوبرى Régis Debray فى كتابه القيم (حياة الصورة وموتها Vie et Mort de L'image) رمزية، غير أنها لا تملك الخصائص الدلالية للغة؛ إنها طفولة العلامة. ولا يخفى أن هذه الأصالة تمنحها قدرة على الإيصال لا مثيل لها؛ فالصورة ذات فضل لأنها أداة ربط، لكن بدون مجموعة بشرية متماسكة، تنتفى الحيوية الرمزية"[١]

يمكن أن نضيف إلى الحيوية الرمزية التى أشار إليها ريجيس دوبرى الطبيعة الاختزالية للصورة بعامة، بما فى ذلك الصورة الشعرية. ما تقوله الصورة الشعرية غالباً فى كلمات قليلة يحتاج لمعادلته وتأويله إلى كثير من الكلمات. وما تقوله رواية فى صفحات عديدات يمكن للصورة السينمائية أن تقوله فى صورة واحدة؛ وذلك اعتماداً على طبيعتها الخاصة؛ فهى صورة مرئية يحكمها قانون "أن ترى يعنى أن تختصر".

بينما ربط الصورة بالوعى والثقافة من مجالات الدراسة المعروفة فى نظرية الصورة غير الأدبية، إذا به كالأرض المجهولة التى لم تستكشف بعد فى نظرية الصورة الأدبية. ما أكثر العلوم وما أشد تنوع المناهج التى درست بها الصورة الأدبية من حيث هى بنية لغوية ذات غايات جمالية، ولكن ما أندر الإسهامات التى وضعت الصورة الأدبية فى منظور الثقافة والوعى والاتصال.

ليست الصورة اثراً خلفه الإحساس فحسب، وليست نتاجاً جمالياً خالصاً لخيال مطلق أو واقع تصوره مهما وصفت الصورة بواقعيتها؛ فهناك دائماً شئ ما تبنيه الصورة بطريقتها. إذا كان اختيار الكلمات يتضمن اختيار الموقف، اختيار نوع من التركيب الذهنى الذى يشاهد الشئ من خلاله، أو يستوعب بواسطته، أو يفسر بالرجوع إليه، كما يقول جاكوب كورك[٢]، فإن الصورة بأجناسها المختلفة موقف أيضاً. ومن الفنانين والدارسين من لا يكف عن القول بأن الصورة لا تعبر عن شئ ما، ولا تعنى شيئاً ما غير نفسها، ولا تحيل إلا إلى موادها وألوانها وأبعادها، وهم يريدون بذلك إقصاء سلطان الفكرة على الصورة، وأن الصورة لو كانت محض فكرة لكان الكلام المباشر عنها أو الكتابة عوضاً عن رسم اللوحات والجداريات والصور الشعرية الخيالية التى لا مرادف لها من الكلمات.

ويسعى الخطاب الثقافى المعاصر إلى تعظيم شأن الصورة. وهناك ميل عام إلى أن الصورة بوصفها خطاباً واتصالاً فنياً خاصاً إذا لم تعبر عن ثقافة ما بطريقتها الخاصة، فسوف تصبح مادة جامدة. إن معرفتنا بنظام المعانى الذى تنطوى عليه الصورة سوف تساعدنا على أن نعرف أشياء أكثر عن الثقافة. ولا شك أن الصورة- فى سعيها إلى التوصيل والتواصل- لن تكون عملاً فنياً مكتفياً بذاته، بل تثرى بالتفاعل والتأويل اللذين يعززان دورها فى بناء الثقافة.

فى نظريات الاتصال والإعلام والتربية جميعاً نرى عناية بدراسة العلاقة بين الصورة واستيعاب المعلومات. لوحظ أن استيعاب الفرد للمعلومات يزداد بنسبة ٣٥٪ عند استخدام الصوت والصورة فى آن معاً، وأن الاحتفاظ بهذه المعلومات فى الذاكرة وفقاً لذلك يطول بنسبة ٥٥٪[٣]. ليست الصورة انفعالاً فحسب، للصورة جوانب عدة منها هذا الجانب التذكيرى. لعل هذا يفسر لنا لماذا لا تدخر الدعاية السياسية والتجارية وسعاً فى اللجوء إلى سلطة الصورة. نعم، للصورة سلطة فى التواصل الجمالى والتواصل التداولى جميعاً. للصورة سلطة التأثير الجمالى التبليغى مع "الصور الفنية" ذات الدلالات المتعددة. وللصورة سلطة تغيير السلوك والمواقف فيما يسمى "بالصور الوظيفية" ذات الطبيعة البراجماتية التى يمكن أن نراها فى تسلح بعض الأنظمة السياسية باستراتيجية الصورة فى فرض هيمنتها والتأثير فى سلوك الجماهير وعقولهم. يمكن أن نرى ذلك أيضاً فيما يسمى بحرب الصور الهزلية فى الدعاية السياسية المضادة على صفحات الصحف اليومية.

الصورة تصور وتقنية، مضمون وطريقة مثلى لإخراجه إلى الوجود عبر اعتبارات الفن الخاصة. إذا كان للشعرية العربية المعاصرة منجزات مشهودة فى دفع الصورة إلى طليعة عالم الخطاب، فلماذا لم يستطع النقد العربى حتى الآن أن يشفى الغليل بالإجابة عن الأسئلة التالية: إذا كان للالتباس سبعة أنماط معروفة، فما أنماط الالتباس فى الصورة؟ إلى أى مدى كانت الصورة أحد أسباب ضياع أرضية مشتركة بين الحداثيين والمتلقي؟ إذا كان إيقاع الحياة يتغير وإيقاع اللغة يتغير، فهل هناك ما يمكن أن يسمى بإيقاع الصورة القولية وغير القولية، وأنه إيقاع يتغير فى سرعته بتغير شروط الإنتاج المثلى فى كل عصر؟ لماذا انفتحت بعض الأعمال الشعرية على الثقافة البصرية الجديدة عبر أعمال تشكيلية وسينمائية على حين أغلق النقد الأدبى عينيه عن تطوير منظورات ثقافية تحرر الفن الشعرى من سلطة اللغة؟ إذ كانت الصورة تجمع، فلماذا وسمت الصورة نظرتنا بالخصخصة أمام كثير من نماذج الشعراء الحداثيين؟ ما سمات العالم الإثنولوجى للصورة فى الشعرية العربية بعامة؟ وهل يمكن الحديث عن إثنوجرافيا الصورة قياساً على إثنوجرافيا الاتصال؟ إذا كان للقراءة أخلاقيات تحكمها، فهل يمكن الكلام عن أخلاقيات للصورة؟ هل هناك علاقة بين هذا العصر البصرى وغلبة ثقافة البصر الدرامية والصور الكلية فى مقابل تقلص ثقافة السمع والغنائية والصور الجزئية المجازية؟ وما العلاقة بين طبيعة الثقافة التى تحملها الصورة الأيقونية والصورة الرمزية؟ إذا كان الفنان محرراً للحواس ومشتغلاً على كل قنوات الاتصال المكنة، فإن الشاعر فنان، يحرر حواسنا بالإيقاع والصورة، ولكن كيف تبدو صورة العلاقة فى الشعرية العربية المعاصرة بين الإيقاع والصورة، وما دور العلاقة بين الثقافات المعاصرة وحوارها المتصل فى تلك العلاقة؟

إن كل شئ يريد بطريقته أن يتحول إلى صورة، حتى اللغة تجعل من الأصوات والحروف صوراً. الأصوات تقلد ما تعنيه كأنها صور تعبيرية. وانظر فى العربية إلى الوشوشة، والهمهمة، والقهقهة ونحوها. وانظر فى الإنجليزية إلى Flame وFlar وFlash وFlicker وFlimmer التى تشترك فى (-Fl) وفى الإيحاء بحركة الضوء. هذه علامات لغوية ذات مظهر أيقونى يدل على صور معنوية. وقد بات معروفاً ما جعلته الشعرية العربية المعاصرة للعلامات اللغوية من فضاء بصرى

تشكيلي، حيث تحولت الأسطر في القصيدة من معطيات لغوية بصرية مجردة ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية وجدت لتشاهد من حيث هي علامات بصرية دالة في تشكيلاتها المثلثة والمربعة والدائرية والحلقية والحلزونية... إلخ[٤].

٢- الاتصال الأدبي والصورة

المدنية أساسها التعاون. والتعاون أساسه القدرة على الاتصال بالآخرين. واتصال الإنسان بالآخرين وسائله عدة؛ كاللغة، والصورة، والسلوكيات الحركية، والرموز، والعلامات الضوئية وغيرها. أما الاتصال اللغوى شفهياً أو كتابياً، فإنه يعبر بالصورة فى حالات ومواقف لا يصبح فيها التعبير بغير الصورة بالدرجة نفسها من التأثير والفعالية. غير أن طبيعة الاتصال المنطوق ممثلة فى الإشارة الحسية المباشرة إلى الأشياء Ostension أو الإحالة إليها فيما يسمى بالوظيفة الإشارية Deixis، تجعل من الصفات وتحديدات الأوضاع والحالات على نحو آنى ومباشر عوضاً عن الصور اللفظية التى يعتمد عليها الاتصال الأدبى المكتوب اعتماداً كبيراً. الصورة إجراء واع يعوض به الاتصال الأدبى تفاصيل العالم التجريبى فى الاتصال الشفهى العادى.

ومن المسلم به أن الاتصال الشفهى (أو المنطوق) يحظى بكل أنماط الأسبقية Priority: الأسبقية فى تاريخ الجنس Phylogenetic، والأسبقية فى النمو والتطور Ontogenetic، والأسبقية الوظيفية Functional[٥]. بيد أن النصوص المكتوبة تبقى الوسيلة الأهم للنشاطات الأدبية والثقافية.

وقد سبق شارل بالى Charles Bally إلى اتخاذ المجاز معياراً للتمييز بين المكتوب والمنطوق. وهو يرى أن من أراد أن يعرف نظرة شعب ما إلى الحياة فليتجنب اللغة المكتوبة، وليدرس الصور الأشد ابتذالاً فى اللغة الجارية. هنا نجد كل شئ ثابتاً راسخاً، وأساس الملاحظة وثيقاً محققاً. أما إذا اعتمدنا على النصوص، ولا سيما النصوص الأدبية، فإن الخلط يعم، فلا نميز بين صور مبتذلة، ورواسم (أكليشيهات) أدبية، وصور شخصية أو مجددة[٦].

هذا الموقف اللسانى من أهمية اللغة الجارية فى معرفة نظرة الناس إلى الحياة هو نفسه الذى نراه فى حقل الدراسات الأنثروبولوجية؛ فالأنثروبولوجيون يعتمدون على الفولكلور الشفهى بوصفه مفاتيح لفهم أفضل للثقافة. إنهم يسجلون ويحللون النصوص الشفهية ووجوه الأداء التى تبين ثراء الخيال الإنسانى فى الفن المنطوق[٧].

ويختلف نوعا الاتصال الشفهى والكتابى من ناحية أخرى فى التوجه. بينما التوجه فى الاتصال الشفهى يميل إلى التوجه الفيزيائى والنفسانى إلى الشريك، إذا به يميل فى الاتصال الكتابى إلى النص نفسه. من ثم يأخذ النص على عاتقه فى تحوله إلى الشريك كل الاستراتيجيات الاتصالية المكنة لتنشيط التفاعل. ومن المواقف الاتصالية ما تصبح معه الصور الجزئية استراتيجية اتصالية مهمة؛ كالتشبيهات التمثيلية والاستعارات. وكثيراً ما يعتمد أيضاً على استعارة جزء من أغنية مشهورة أو عبارة مثلية (من كان بيته من زجاج لا يرمى الناس بالحجارة) يهدف المتكلم من ذلك إلى إخفاء شخصية المقول والبعد به عن المباشرة[٨].

وينبغى للاتصال بالصورة أن يقبل الارتداد إلى المفهوم الأساسى للاتصال بعامة. الجذر الاشتقاقى للاتصال Communication يعنى النقل والمشاركة. الصورة بوصفها اتصالاً نقل معنى وتوقع مشاركة. هى تشفير معنى على نحو خاص من جانب مؤلف الصورة ومحاولة لفض أسرارها من جانب الرائى. الصورة فعل لابد له من استجابة.

فى دراسة تطور وظائف اللغة عند الإنسان، يرى هاليداى Halliday أن الوظيفة التصويرية للغة (وظيفة " أنا أدعى") هى اللغة الحقيقية؛ لأنها تهدف إلى خلق المحيط أو البيئة الخاصة بالفرد[٩].

إن ما يقوله جان جينيناسكا عن العالم فى الخطاب الأدبى، وأنه تخييلى فى جوهره[١٠]، لم يعد إلا أمرًا مقرراً فى تحليل الخطاب الأدبى. ولا شك أن الصورة لغة من حيث إنها قدرة على أن "نعني" شيئاً ما. غير أن تلك العبارة "الصورة لغة" تعنى ما تعنيه على نحو مجازى. لو كانت الصورة لغة- كما يقول ريجيس دوبرى- لكانت قابلة للترجمة إلى كلمات، وتلك الكلمات بدورها إلى صور أخرى؛ ذلك أن خاصية لغة ما هى أن تكون منذورة للترجمة[١١]، وينقل دوبرى عن سولاج قوله: "التشكيل يمنح المعنى للرائى حسب ما هو عليه"، ويعدل العبارة قائلاً: "وعلينا بالأحرى القول: للرائين حسب ما هم عليه"؛ ذلك أن المعنى لا يتصرف فى المفرد[١٢].

تشترك أجناس الخطاب الأدبى جميعاً فى مبدأ التصويرية، وهى تشترك جميعاً مع الفن والموسيقى فى أنها أعلىَ أشكال الثقافة، وفى أنها جميعاً نتاج قدراتنا البشرية، وفى أنها- فى الوقت نفسه- نقد لمجتمعنا الحالى، وإن كان عمل هذه الوظيفة النقدية- كما يلاحظ إيان كريب Ian Craib – يتغير من حقبة تاريخية إلى أخرى[١٣].

واشتراك أجناس الخطاب الأدبى فى مبدأ التصويرية شاهد إثبات على أهمية الصورة والكلمة معاً: مفردتين أو مجموعتين. ولا وجه- فى رأينا- للفصل بين جمالية الصورة وإبلاغيتها، بل لا وجه لتقديم الجمالية على الإبلاغية، على نحو ما يزعم بعض الدارسين. يقول الباحث المغربى دكتور محمد غرافى: "إن الصورة، أى صورة، لن تكون أبداً نفسها إذا كانت مجرد نقل "موضوعي" للعالم الخارجي؛ فهى فن أولاً، وشكل جمالى قبل أن تكون قناة إبلاغية لخطاب ما"[١٤]. ما عليه النظر أن جمالية الصورة وإبلاغيتها شئ واحد، وحاصل واحد فى آن واحد، مهما بدت الصورة كأنها تلوذ بالشكل أمام سلطة المضمون. لا قبلية ولا بعدية فى الصورة، إنما هى كالخطاب الأدبى تماماً: خطاب جمالي أو جمال يقول شيئاً ما عن شئ ما.

تشترك أجناس الخطاب الأدبى جميعاً فى مبدأ التصويرية، ولكنها تختلف فيما بينها فى استعمال الصورة كماً وكيفاً. أما الكيف، فإن أهم ما ينبغى ملاحظته مثلاً استعمال الصور الكلية بخاصة فى شتى أجناس الخطاب الأدبى المعاصرة، سواء فى ذلك الخطاب الروائى أم المسرحى أم الشعرى أم المقالى الوصفى. وأما الكم فإن الخطاب الشعرى يجعل من الصوت والصورة ركنيه الركينين. الصوت نبض قلب القصيدة، بل هو جهاز تنظيم نبضاتها، والصورة ماء حياتها. والصوت فى الشعر نقصد به الإيقاع. ومن ثم كان فى الشعر ألزم. تخلو القصيدة من الصورة، ولكن لا قصيدة تخلو من إيقاع. كل شعر إيقاع ولكن ليس كل شعر صورة. يستعيض الشعر عن الصورة فى حالات غير قليلة بمثيرات شتى يقف على دراستها معيار الانزياح Deviation. يعنى ذلك أن الإيقاع هو السمة التعريفية الأولية للشعر، على حين أن الصورة- على رغم ما تتمتع به فى الشعر بخاصة من دور عظيم- هى السمة التعريفية الثانوية. قد يجادل فى ذلك نظرياً بأن الصوت مبنى والصورة معنى، وأن المبنى سابق المعنى، ولكننا نضرب عن ذلك صفحاً الآن، لنشير فقط إلى قصائد عدة خلت تماماً من كل أنواع الصور وجعلت من مثيرات أخرى وسائلها للتأثير. لكنها ظلت جميعاً تحت حكم الصوت. إن الموقف الذى ينبغى لنا أن نتبناه هنا هو قول غيورغى غاتشف: "الإيقاع هو قوة الشعر الأساسية، هو طاقته الأساسية"[١٥]. ويرى غاتشف كذلك أن الإيقاع من بين جميع العناصر الجمالية فى العمل الأدبى هو أول ما يدخل ميدان الفعل[١٦]، ويسأل تزفيتيتان تودوروف Tzvetetan Todorov: "هل تطابق اللغة المجازية اللغة الشعرية؟"[١٧] هو ينطلق من باب مجازات الخطاب المختلفة التى تصنع صوراً جزئية حيناً أو تشترك فى صناعة صور كلية حيناً آخر. ويجيب تودوروف عن السؤال السابق قائلاً: "يمكن القول عموماً إن البلاغيين قد أجابوا بالنفى ... ويدفعهم إلى ذلك أمران:

(الأول): أن التجربة قد أثبتت لهم وجود شعر بلا صور مجازية، وكذلك وجود لغة مجازية خارج مجال الشعر. وقد رأينا إصرار ديمارسيه على الانتشار الواسع للصور البلاغية في اللغة الشعبية، وكذلك تأكيده على جمالية الشعر بلا صور.

(الثاني): أنه يوجد اختلاف في تراتبية هذين المفهومين؛ فاللغة المجازية هي ضرب من المخزون الكلي داخل اللغة، على حين أن اللغة الشعرية هي بناء واستخدام لهذه المادة الخام"[18].

ويمكن القول بأن حركية الاتصال الشعري تبدو مع الصورة حركية مركبة في مقابل الحركية البسيطة في غياب الصورة. يرجع ذلك إلى أن الكلمات- كما يقول دوبري- تقذف بنا نحو الأمام فيما ترمي بنا الصورة إلى الخلف[19]. يعني هذا أن قراءة الصورة الشعرية ومادتها الكلمات ما تلبث أن تفرغ من متن الصورة اللفظي حتى ترجع إليها تاملاً وتلذذاً، وهكذا في كل مرة: التقدم القرائي والتراجع التأملي التلذذي.

وقد بالغ بعض الدارسين في ربط الشعر بالصورة، يرى كاميناد Caminade أن الوظيفة الاستعارية تحول اللغة العادية، لغة الحياة العقلية، إلى لغة انفعالية تأثرية؛ أي إلى لغة شعرية، وأنها تمكننا من عبور المعنى التقريري Sens Denotatif إلى المعنى الإيحائي Sens Connotatif يقول كاميناد: "إننا- على هذا النحو- نعني الوظيفة الشعرية التي هي مرادفة للوظيفة الاستعارية"[20]. يرادف كاميناد إذن بين الوظيفة الشعرية والوظيفة الاستعارية. مثل هذه النظرة نراها عند غير واحد من البلاغيين والنقاد. وقد ظهر صداها واسعاً في النقد العربي الحديث، حيث أطلق بعض النقاد العنان لأحكام تفتقر إلى تمحيص. لننظر مثلاً إلى قول سلام كاظم الأوسي نقلاً عن الأخضر عيكوس: "والقصيدة الأصيلة لا تكتسب قيمتها إلا بما يمكن أن تزخر به من صور تعبيرية ينشئها خيال الشاعر"[21]. ويقول محمد ولد بو عليبة: "إن الأثر الأدبي الذي لا يحمل الكثير من الصور يعكس وعياً اجتماعياً ضعيفاً"[22]. لا شك أن سلاماً وعيكوساً وأبا عليبة قد بالغوا جميعاً في الربط بين قيمة القصيدة والصور. ارتباط الشعر بالصور أمر يبرره التوافق بينهما في السمات الجوهرية؛ كالإيحاء والتكثيف والاقتصاد، من حيث إن الصورة تقول أكثر مما يمكن قوله بدون صورة، ومن حيث إنها كما يقول هاينرش هيمبل Heinrich Hempel نجعل معنى الكلمة معنى شعرياً، إنها تثريه بعناصر جديدة وإيحاءات وظلال تأثيرية جديدة[23] ومن حيث إن الاستعارة المفاجئة المتدفقة تحرك الإحساس وتعد من أقوى الوسائل فعالية في نقل الانفعال[24]، ومن حيث إن الصورة تحرك الناس أكثر مما تفعل الفكرة وغير ذلك من التأثيرات. ولكن تظل الحقيقة على ما قررنا من أولية الإيقاع وثانوية الصورة من ناحية، ودور مثيرات لفظية وأسلوبية أخرى في صناعة القصيدة من ناحية أخرى. وهذا أمر -مفهوماً على وجهه الصحيح - لا يقلل من قيمة الصورة؛ لأن المعول عليه هو القدرة على إسناد معنى للصورة، لا الصورة في ذاتها. إذا كان الإيقاع حركة، فالصورة هيئة. ومن الهيئة والحركة يبني الكائن الشعري الحي.

وفي مقابل ربط الصورة الاستعارية بالشعر، نرى اتجاهاً قوياً إلى ربط الصورة الاستعارية باللغة ذاتها وبلغة الحياة اليومية. بدأ أ.أ. ريتشاردز (A.I.Richards) هذا الاتجاه، حتى نما بين اللسانيين المحدثين نمواً هائلاً. في عام ١٩٦٣م أصدر ريتشاردز كتابه (فلسفة البلاغة) وانتهى فيه إلى أن الاستعارة هي المبدأ الحاضر أبداً في اللغة، وأن هذا ما يمكن البرهنة عليه بالملاحظة المجردة، فنحن لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أي حديث اعتيادي سلس دون اللجوء إلى الاستعارة[25] ولعل الأهم في نظرية ريتشاردز ملاحظته أنه كلما مضينا في التجريد أكثر ازداد تفكيرنا اعتماداً على الاستعارة إلى درجة عدم الإغراق بذلك، وملاحظته أن الاستعارة التي نتجنبها توجه تفكيرنا كتلك التي نتقبلها[26]، وملاحظته أن عمل اللغة هو في الواقع عمل الفكر والشعور وكل أنماط النشاط الذهني، وملاحظته أن السؤال عن كيفية عمل اللغة هو سؤال عن كيفية تعلم

العيش، وكيفية نقل ذلك الشئ العظيم الذى يسميه (ملكة الاستعارة) إلى الآخرين، وهو شئ عظيم لأنه -فى حقيقة الأمر- الملكة التى نحيا بها[٢٧].

وفى عام ١٩٨٠م أصدر هاينرش هيمبل Heinrich Hempel كتابه (علم الدلالة وعلم اللغة العام). يرى هيمبل أن الاستعارة تتجاوز الشعر؛ فلغة الحياة اليومية تمتلئ أيضاً بالاستعارات. وقد ميز هيمبل بين أربعة أنواع للاستعارة: الاستعارة العملية (وتهدف إلى تسمية الأشياء الجديدة المادية أو الفكرية، كإطلاق كلمة (كمثراةBirne) على المصباح الكهربائى، والاستعارة البلاغية (وتهدف إلى التأثير فى المستمعين، وتكثر فى الخطب الدينية والسياسية والشعارات)، والاستعارة الانفعالية (ولا ترمى إلى تحقيق غاية، بل تنشأ من ضرورة الانفجار التعبيرى والقوة التعبيرية، وتكثر فى فئات اجتماعية خاصة كلغة الجنود والبحارين)، والاستعارة الشعرية (وهى أعلى صور الاستعارة؛ لأنها تميل إلى الخلق الفنى اللغوي). ويرى هيمبل أن النوع الأخير ليس ملكاً خاصاً للشاعر، وإنما هو ملك لكل أولئك الذين وهبوا موهبة الخلق اللغوى: قصاصين وأطفالاً[٢٨].

وفى عام ١٩٨٠م أيضاً أصدر كل من جورج لاكوف G. Lakoff ومارك جونسون M.Johnson كتابهما (الاستعارات التى نحيا بها). كشف هذان الباحثان فى ذلك الكتاب القيم عن البراهين التى تبين أن الاستعارة منتشرة فى اللغة والفكر اليوميين، وأن الاستعارة ليست أمراً مرتبطاً بالخيال الشعرى والزخرف البلاغى والاستعارات اللغوية غير العادية. انتبه هذان الباحثان إلى أن الاستعارة حاضرة فى كل مجالات حياتنا اليومية، وأنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد فى تفكيرنا وفى الأعمال التى نقوم بها أيضاً، وانتهيا إلى الحقيقة الكبرى التالية: "أن النسق التصورى العادى الذى يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس[٢٩].

وفى عام ١٩٨٤م أصدرت إيفا كيتاى Eva Kittay كتابها (الاستعارة: طاقتها الإدراكية وبنيتها اللغوية). انتهت إيفا إلى أن الاستعارة ليست لغوية خالصة. هناك استعارات فى الرقص، وفى الرسم، وفى الموسيقى، وفى الفيلم، وفى أى وسيط تعبيرى أخر. ورأت إيفا أن ما رآه من قبل كل من لاكوف وجونسون؛ وهو أن للاستعارة أهميتها فى الإدراك والتصور، وأن كثيراً من أفعالنا تعتمد على تصورات استعارية[٣٠].

اللغة استعارية إذن بطبيعتها. والاستعارة أصيلة فى كل لغة، وليست اللغة الشعرية فحسب. ويشير منصف عبد الحق إلى أن الثقافة الاجتماعية ترفض طغيان الاستعارة وتوحشها فى الخطاب، ولذلك نجد فى كل ثقافة حديثاً عن الاستعارة وعن طرق تأويلها التى يجب أن تقف عند حد معين، وأن كل ثقافة تسمح باستعمال عدد محدود من الاستعارات[٣١]. وما يمكن ملاحظته هنا أن الحذر الثقافى فى بعض أنماط الخطاب، لاسيما الخطاب الفلسفى والخطاب السياسى (إذ يبحث أولهما عن الحقيقة ويتحرى الآخر الدقة والوضوح فى الحوار والإخبار) يقابله الاستحسان والترحيب فى الخطاب الشعرى الذى يجعل من الصورة الاستعارية آلية أساسية للتواصل والتأثير. نمط الخطاب وطبيعة الموقف عاملان حاسمان فى توسيع رقعة التصوير الاستعارى وتنشيطه.

٣. الصورة والثقافة

إن وقف دراسة الصورة الأدبية على جمالياتها وفعاليتها فى القارئ ليعكس تصوراً للدراسة الأدبية تختزل فيه إلى دراسة اللغة، فى الوقت الذى ينبغى فيه ان يتسع فضاء النظر إلى النص الأدبى بوصفه نصاً ثقافياً، ينتمى فى إنتاجه بالضرورة إلى مجتمع تحكمه أعراف ومعتقدات وتوجهات وقيم خاصة، ويسعى إلى أن يضيف أو يبصر أو يعدل أو يبنى معتقدات وتوجهات جديدة يراها الأجدر بروح العصر.

بينما دراسة العلاقة بين اللغة والثقافة قد أنشأت فرعاً جديداً تتنامى فيه الإسهامات يوماً بعد يوم، وهو ما يسمى بـ " إثنو جرافيا الاتصال Ethnography of Communication" ، إذا بدراسة العلاقة بين الصورة والثقافة تبدو حتى الآن أرضاً جديدة لم تحدد حدودها ولم تعلم معالمها بعد. ولا نكاد نرى فى دائرة النقد العربى المعاصر إلا اهتماماً ضعيفاً، وله بالطبع أهميته وجدواه، بشكل العلاقة بين الشعر بعامة والثقافة. يمكن أن أشير هنا مثلاً إلى دراستين نقديتين أكاديميتين صدرتا فى عام واحد، وهو عام ٢٠٠٠م فى مسعى مخلص إلى النظر فى النص الشعرى من منظور ثقافى. أما الدراسة الأولى فهى " النقد الثقافى: قراءة فى الأنساق الثقافية العربية" للدكتور عبد الله الغذامى. وأما الثانية فهى " ثقافتنا والشعر المعاصر" للدكتور مصطفى ناصف. صدور هاتين الدراستين فى عام واحد يعكس رغبة مشتركة عند نقادنا فى تحديث الفكر النقدى العربى، يؤرخ له ببداية الألفية الثالثة. تطرح الدراسة الأولى فى مقدمتها السؤال التالى: " هل فى ديوان العرب أشياء أخرى غير الجماليات التى وقفنا عليها- وحق لنا- لمدة قرون ؟"[٣٢].

الإجابة عن هذا السؤال المحورى فى دعوة الغذامى إلى تحويل الأداة النقدية من أداة فى قراءة الجمالى الخالص وتبريره (وتسويقه) بغض النظر عن عيوب النسقية، إلى أداة فى نقد الخطاب وكشف أنساقه الثقافية[٣٣]. ولأن الهدف من الدراسة التأسيس لنظرية نقدية ثقافية، فقد كان النص الشعرى فى بنيته اللغوية وإشكالياته الأيديولوجية الاهتمام الرئيسى.

ولعل فى مناقشة الغذامى مفهوم "المجاز" من حيث هو قيمة ثقافية وليس قيمة بلاغية -جمالية كما هو ظاهر الأمر، ما يفيد فى التمهيد النظرى لدراسات الصورة بعامة من المنظور الثقافى.

أما دراسة مصطفى ناصف، فهى تشترك مع دراسة عبد الله الغذامى فى النقد الثقافى للشعر، ولكنها عبارة عن قراءات شتى لنصوص مختلفة من الشعر العربى المعاصر، كأنما قدر لدعوى النقد الثقافى أن تتكامل تنظيراً وتطبيقاً. وقد وضع الدكتور ناصف فى مقدمة هذه الدراسة مقولات نظرية أساسية؛ كالقول بأن إسهام الشعر فى الثقافة يعتمد على طبيعته، وأن هذا الإسهام هو غالباً من قبيل الحفاظ على حيوية الحساسية وإثارة الخيال، وأن الغاية من قراءة الشعر إفساح السبيل لتصور أفضل لثقافتنا[٣٤].

هذه المقولات الأساسية هى الخيوط التى ربطت كل القراءات فى هذه الدراسة بخيط واحد، هو استجلاء الجدل القوى بين الشعر ومجموع الثقافة. غير أن هذه الدراسة لم تول اهتماماً لما تنطوى عليه الصور الكلية فى النصوص المقروءة من دلالات ثقافية، ولكن انشغالها بالكنايات الثقافية والرموز لا يستكثر معه كثير من الثناء والإعجاب.

ينبغى لنا أن نجعل لثقافة الصورة وجهاً آخر، هو ثقافة الصورة الشعرية فى علاقتها بتقنيات الصورة فى فنون أخرى، لاسيما الصورة السينمائية. هذا المجال من البحث من الفقر بمكان، على رغم أن تطور تقنيات الصورة فى الشعرية العربية المعاصرة يوجب عناية النقد بها عناية قوية. يحسن بنا أن ننوه بإسهامات قيمة صلاح فضل عن إفادة نزار قبانى من السينما فى أسلوبه ومنظوره وتقنياته الفنية، كولعه باتخاذ اللقطات الكنائية المكبرة المقربة التى تتركز فيها عين الكاميرا على تفصيل صغير لتكتشف فيه عوامل لم تر وحدها من قبل[٣٥]. وقد تنامت هذه الإسهامات حتى صارت أحد المرتكزات المهمة فى قراءته اللاحقة لقصيدة (كلمات سبارتكوس الأخيرة) لأمل دنقل تحت عنوان " الأسلوب السينمائى فى شعر أمل دنقل". لعل الأهم فى هذه القراءة ملاحظة فضل أن تقنية المونتاج هى التقنية المثلى عند أمل دنقل فى قصائده، شذرات من عوالم مختلفة يتم قطعها ولصقها بإيقاع محسوب[٣٦]. مثل هذه الإسهامات تبرهن- دون أن تبالغ

فى استبدال معايير تقويم فن بمعايير فن آخر - على ان تحليل الصورة من المنظور اللغوى الجمالى التقليدى وحده سوف يشهد على تخلف النظر النقدى أمام منجزات الشعرية العربية المعاصرة.

مازالت دراسات الصورة من المنظورات الثقافية على مستوى المضمون والشكل بعيدة بعداً بالغاً عن أن تطور نظرية ما. هذه الحال تدعونا إلى التساؤل عن العلاقة بين الصورة والثقافة من ناحية، وإلى التساؤل عن صفة الثقافة التى تختص الصورة بإنتاجها أو التعبير عنها من ناحية أخرى.

فضلاً عن اهتمامات البلاغة التقليدية بالصورة، لاسيما الصورة الجزئية المجازية قدمت آراء ومنظورات عامة تساعد فى التفسير الثقافى للصورة، ومن أهمها ما يلى:

١. النظر إلى الصورة من حيث علاقتها بالنسق التصورى العادى الذى يسير تفكيرنا وسلوكنا، وذلك على نحو ما رأينا عند هاينرش هيمبل ولاكوف - جونسون.

٢. النظر إلى الصورة من حيث هى صفة مميزة للإنسان: نرى ذلك فى مثل قول تودوروف " استخدام الصورة البلاغية يرقى إلى مرتبة الصفات المميزة للإنسانية، لأنه يساوى وعى الإنسان بوجود خطابه"[٣٧]، ونرى ذلك المنظور أيضاً فى مثل قول دانيل برجيز (Daniel Bergez) : " الصورة ظاهرة وجود وإحدى الظواهر الخاصة بالكائن الناطق"[٣٨].

٣. النظر إلى الصورة من حيث هى نتيجة الشعور باجتماعية الحياة. نرى ذلك فى مثل قول الدكتور مصطفى ناصف: " تنشأ الصورة حين يتسع الشعور باجتماعية الحياة حتى تشمل كافة الموجودات. الاستعمال الاستعارى يرتد على وجه العموم إلى الشعور الكامل بالحياة نفسها، وأول مظهر جمالى للاستعارة استعادة الحياة توازنها واستئناف الانسجام الداخلى بين المشاركين فيها"[٣٩]. مثل هذا المنظور يفتح المجال لدراسة القيمة الاجتماعية للصورة فى حياة الإنسان، ومدى تعبيرها عن رغبات الأفراد ومشاعرهم ولا وعيهم، ومدى تعبيرها أيضاً عن النظام المعقد للعلاقات الاجتماعية، ومعرفة الأيديولوجيات وصيغ الحياة السائدة فى مجتمع بعينه.

٤. النظر إلى الصورة من حيث مرجعيتها: ونرى ذلك عند غير واحد من الدارسين للخطاب الأدبي بعامة؛ فالخطاب الأدبي- بما فى ذلك الصورة التى هى جوهره- لا يمتلك مرجعاً واقعياً محدداً ومباشراً، مهما وصفناه بالواقعية؛ فدلالاته تظل متعددة ومفتوحة جزئياً.

٥. النظر إلى الصورة من حيث هى علامة سيميائية: وذلك أن الصورة الفوتوغرافية علامة أيقونية (Iconic)؛ لأنها تقوم على علاقة التشابه، ولكن الصورة الفنية فى الشعر والسينما والفن التشكيلى علامة رمزية (Symbolic)؛ لأن العلاقة فيها تعتمد على العرف والاتفاق الاجتماعيين. كان يورى لوتمان- فى دراسته "سيميوطيقا السينما" - قد حصر العلاقة- على طول التاريخ البشري- فى نوعين مستقلين ومتماثلين ثقافياً. ويرى لوتمان أن وجود كل من هذين النظامين أمر ضرورى لتطور الثقافة[٤٠].

إذا انتقلنا إلى مفهوم الثقافة، رأيناه يضيق تارة حتى يقتصر على الأنشطة والنتاجات الفكرية والأدبية والفنية، ويتسع تارة أخرى حتى تعرف الثقافة بأنها ما يجعل الحياة تستحق أن تحيا. مصطلح "الثقافة" -كما يقول سالزمان (Salzmann)- مصطلح شامل " all- inclusive". يفهم هذا المصطلح على أنه يشير إلى النموذج الكلي للسلوك الإنسانى المكتسب الذى يرثه جيل عن جيل. وعندما نتحدث عن الثقافة فإن ذكرها ذكراً صريحاً هو من نافلة القول، وذلك أن أى لغة ليست إلا شكلاً من أشكال السلوك المكتسب. ومن ثم، فهى جانب من جوانب الثقافة[٤١]. ويرى منظرو مدرسة فرانكفورت فى علم الاجتماع -كما يقول إيان كريب Ian Craib- أن الثقافة هى السبل التى تتبعها المجتمعات والأفراد لوضع تصور عن العالم، وأنها العامل الوحيد لدمج الأفراد

بالمجتمع دمجاً ناجحاً[٤٢]. والثقافة –في مفهوم إدموند ليتش Edmund Leach– عبارة عن تقاليد السلوك المعرفي التي تقبل الانتقال[٤٣]. ويذكر ت.س.إليوت – في ملاحظاته نحو تعريف الثقافة– أن ثقافة المجتمع هي الأساس؛ وذلك أن ثقافة الفرد تتوقف على ثقافة فئة أو طبقة، وأن ثقافة الفئة أو الطبقة تتوقف على ثقافة المجتمع[٤٤]. ولا ينبغي –من وجهة نظر إليوت– اعتبار المستويات العليا على حظ من الثقافة أكبر من حظ المستويات الدنيا، ولكن ممثلة لثقافة أكثر وعياً وأكثر تخصصاً[٤٥].

كان سالزمان قد ميز بين الثقافة غير اللغوية واللغة المناظرة. تنقسم الثقافة غير اللغوية عنده إلى ما يلي:

(أ) **الثقافة العقلية (Mental Culture)**: وذلك كالنظر إلى العالم "world view" وتوجهات القيم "value orientation".

(ب) **الثقافة السلوكية (Behavioral Culture)**: وذلك مثل مسح الأقدام قبل الدخول إلى المنزل أو القيام بعملية نقل قلب.

(ج) **الثقافة المادية (Material Culture)**: وذلك وفقاً لبعض علماء الأنثروبولوجيا. وهي عبارة عن النتاجات المادية للسلوك، وذلك أن مواد الثقافة المادية هي عادة حصيلة تطبيق سلوك بعينه (كالمهارات اليدوية)، أما الثقافة العقلية، فهي المعرفة[٤٦].

تدعونا صفة الجمع أو الشمولية في مفهوم الثقافة إلى القول بأن الصورة ظاهرة ثقافية بالضرورة. وبديهي أن العلاقة بينها وبين الثقافة هي علاقة الخاص بالعام، من حيث إن الصورة إحدى تجليات الثقافة العقلية. الصورة إنتاج لنظام من المعاني يخضع لثقافة المجتمع الذي تتوجه إليه، وإن كانت ذات دور طليعي في استشراف المستقبل، فضلاً عن خصوصياتها في إنتاج ذلك النظام. وبديهي أيضاً أن صفة الثقافة التي تقدمها الصورة مرتبطة بطبيعة الوسيط التعبيري الذي تظهر فيه، وبالغاية التي تتغياها؛ فالصورة الأدبية فكرة معبر عنها بالكلمات. والصورة الأدبية طريقة فنية لوضع تصور عن العالم لا تمسك به إلا بالتفاعل والتأويل.

ولا ينبغي المبالغة في أهمية العنصر الفكري في الشعر، كما يقول ريتشاردز؛ لأن ذلك سوف يؤدي إلى إساءة فهم الشعر والتقليل من أهميته[٤٧]. إن الشاعر لا يكتب– كما يقول ريتشاردز– باعتباره عالماً، وإنما هو يستخدم هذه الكلمات لأن النزعات التي يثيرها الوضع الذي يوجد فيه تتآلف على إيجاد هذه الصورة دون غيرها في وعيه وسيلة لتنظيم التجربة التي يعبر عنها بأسرها وللسيطرة عليها[٤٨].

ويبين ألتوسير أن الفن لا يمنحنا معرفة بالمعنى الدقيق للكلمة، ولذلك فإنه لا يحل محل المعرفة (بالمعنى والمفهوم الحديثين: المعرفة العلمية). لكن ما يمنحنا إياه يظل برغم ذلك محتفظاً بعلاقة محددة خاصة مع المعرفة. خصوصية الفن وفرادته هي أنه "يجعلنا نري"، " يجعلنا ندرك "، "يجعلنا نحس" بشئ ما يلمح ويشير مداورة إلى الواقع. إن ما يجعلنا الفن نراه– بتعبير ألتوسير– هو الأيديولوجية التي ولد الفن منها، ويستحم في مياهها، الأيديولوجية التي يحرر الفن نفسه منها بوصفه فناً ويلمح في الوقت نفسه إليها[٤٩].

ويرى يوري لوتمان أن مطلب الشعر– وينبغي بالتالي أن يكون مطلب الصورة بما هي بنية دلالية فيه– يتفق مع مطلب الثقافة بوجه عام؛ فالهدف من الشعر معرفة العالم، والعلاقات التي تربط بين الناس، ومعرفة الذات، وتطور الشخصية الإنسانية في عملية التقدم والاتصال

الاجتماعى. غير أن الشعر- كما يقول لوتمان- يحقق هذا المطلب بصورة نوعية، ويستحيل فهم طبيعته الخاصة، إذا تجاهل المرء آليته وبنيته الداخلية[٥٠].

ويشير جاستون باشلار Gaston Bachelard إلى حاجة دراسة الصور إلى منظومة هائلة من المعارف. كما يشير إلى أن النقد المستند إلى الفكر والموجه إلى الشعر لن يقود إلى المركز، حيث تتشكل الصور الشعرية[٥١].

لعل ما تقدم يؤكد حقيقة مهمة هى أنه مهما استطعنا أن ندرس الصورة دراسة موضوعية، فإن إمكانية تقديم الصورة وجهاً موضوعياً للثقافة السائدة أمر صعب ومحفوف بالحذر؛ وذلك أن الحقيقة التى تقدمها الصورة والفن بعامة حقيقة تخييلية فى مقابل الحقيقة التصديقية فى الخطابات الفلسفية والعلمية.

نريد أن نخلص الآن إلى أن هذا المفهوم المركب "ثقافة الصورة" ينبغى له أن يتسع لدراسة مضمون الصورة والطريقة التى يقدم بها هذا المضمون معاً. نرى لذلك المفهوم وجهين اثنين. إذا كانت الصورة نتاجاً فنياً، فإن الوجه الأول لذلك النتاج هو كل ألوان الثقافة التى تدخل فى عملية الإنتاج ذاتها؛ نعنى بذلك تقنيات إنتاج الصورة. ويمكن أن نطلق على ذلك الوجه اسم "نص الصورة"؛ لأنه مرتبط بالبنية أو الشكل. أما الوجه الآخر، فهو ما يمكن أن يستنبط من منظورات إلى العالم وتوجهات القيم من مضمون الصورة. ويمكن أن نطلق على ذلك الوجه "خطاب الصورة"؛ لأنه مرتبط بالتوجه أو المضمون. والعلاقة بين "نص الصورة" و "خطاب الصورة" هى دائماً علاقة تبادلية، علاقة تأثر وتأثير. يبنى نص الصورة بالتقنيات التى تدفع خطابها على النحو الذى تريده إلى المتلقى. ويبني نص الصورة بتقنية داخلية حيناً وبتقنية خارجية حيناً آخر، وقد يجمع بين النوعين حيناً ثالثاً. يقصد بالتقنية الداخلية أن تكون من بين الوسائل التى يتيحها النمط التصويرى ذاته؛ كالصورة الاستعارية فى الصورة الشعرية. ويقصد بالتقنية الخارجية أو المستعارة دخول وسيلة أو أكثر من نمط تصويرى آخر، عن وعى أو غير وعي؛ كإدخال بعض الوسائل من النمط التصويرى التشكيلى أو السينمائى إلى الصورة، وهو ما يمكن أن نطلق عليه- قياساً على "تراسل الحواس"- اسم "تراسل الفنون".

إذا كانت الصورة العامة تنتمى إلى نمط بعينه من أنماط الثقافة فى تصنيف سالزمان السابق أو غيره من العلماء، وهو الثقافة العقلية والتى مركزها المعرفة ومدارها النظرة إلى العالم وتوجهات القيم، فإن فضاء الصورة الثقافى لا تحده حدود، لا سيما الصورة السينمائية التى تعرض لنا شتى أنماط الثقافة العقلية والسلوكية والمادية (السينمائية الوثائقية).

٤- نص الصورة وخطاب الصورة

نخصص الكلام هنا عن ثقافة الصورة فى بعديها النصى والخطابي بالوقوف على بعض النماذج من شعر نزار قبانى (١٩٢٣- ١٩٩٨). يذكر دارسو شعر نزار أسباباً موضوعية لرواج ذلك الشعر؛ مثل غياب الشعر الغزلى (الإيروتيكي)- أى الغرامي- الأمر الذى جعل نزاراً- كما يقول شاكر لعيبى- شاعره فى اللاوعى الشعبى العربى، وأنه فى ذلك غدا صادماً متجاوزاً، وفى مصاف الجريئين الأحرار، وأنه استثمر فى شعره الأول تقاليد التخلف الثقافى خير استثمار[٥٢].

والحق أن نزاراً هو الشاعر الجماهيرى الأول فى تاريخ الشعرية العربية كلها، ولا يكاد يدانيه شاعر جماهيرياً فى غزله (الإيروتيكي) ولا فى نقده السياسى الصريح. لم يدخر نزار وسعاً فى مهاجمة الأنظمة العربية فى شعره الغزلى والسياسي جميعاً؛ لأنه يراها متخلفة اجتماعياً بشأن العلاقة بين الرجل والمرأة، ولأنه يراها متخلفة سياسياً بشأن العلاقة بين الحاكم والرعية. ولكن ذلك الجانب الموضوعى لم يكن ليفتح له باب هذه الجماهيرية العظمى على مصراعيه إلا إذا خرج إلى الناس بشعره إلى المنطقة الفنية التى يتوقون إليها؛ وهى منطقة "اللغة اليومية" وقد مستها من

روح شاعر لا يجافيه حضوره حرارة اللغة الشعرية وحيويتها وثراؤها التصويرى والإيحائى. هذه المنطقة فرضت على نزار- فى وعى أو فى غير وعى- أن يحقق فى شعره المعادلة الصعبة بين كلام الناس وكلام شاعر من الناس، يكلمهم كما يتكلمون، ويصور لهم الأشياء والمواقف بمثل ما يصورون، فإذا خرج على قالب لغوى ليحفظ للغة الشعرية طرافتها ومراوغتها خرج على ما يحفظون، أو على ما يمثل بطول العهد قوالب لغوية ثابتة فى الذاكرة اللغوية الجماعية. يقول نزار الشعر كأنما يرتجل بين أيدينا الآن فى غير غموض ولا تعقيد.

(أ) الصورة والشفاهية الجديدة

إن المدخل الطبيعى إلى خطاب نزار الشعرى هو ما يسمى عند والترأونج W. Ong بالشفاهية الثانوية أو الشفاهية الجديدة فى مقابل الشفاهية الأولية. يقول أونج: "أسمى شفاهية الثقافة التى لم تمسها مطلقاً أية معرفة بالكتابة أو الطباعة "شفاهية أولية". إنها "أولية" بالتقابل مع "الشفاهية الثانوية" التى تتميز بها الثقافات ذات التكنولوجيا العالية فى الوقت الحاضر، حيث تحافظ شفاهية جديدة على وجودها واستمرارها فى وظيفتها من خلال التليفون، والراديو، والتلفاز، والوسائل الإلكترونية الأخرى التى يعتمد وجودها وأداؤها لوظيفتها على الكتابة والطباعة. أما الثقافة الأولية للشفاهية بالمعنى الدقيق فتكاد تنعدم اليوم؛ ذلك أن كل الثقافات الآن تعرف شيئاً عن الكتابة ولديها شئ من الخبرة بتأثيراتها. ومع ذلك، فإن كثيراً من الثقافات الثانوية لا تزال تحتفظ بدرجات متفاوتة- حتى فى بنية ذات تكنولوجيا عالية- بكثير مما تتصف به الشفاهية الأولية من توجه عقلي"(٥٣).

فى إطار ثقافة الشفاهية الجديدة يجب أن توضع الصورة فى خطاب نزار الشعرى. الشفاهية الجديدة التى طبعت شعر نزار بطابعها القوى ليست مجرد مفردات وتراكيب وأساليب. إنها استخدامات خاصة وصور تعكس دائرة معارف المجتمع وتصوراته وقيمه. الاتصال الأدبى اتصال فنى، والاتصال الفنى اتصال اجتماعى، واجتماعية الاتصال عند نزار فى شفاهية خطابه بعامة، وشفاهية صوره بخاصة، بما تخلعه تلك الشفاهية عليهما من ثقافة وطريقة فى التفكير وتصور للأشياء والعالم.

من السمات الشفاهية التى طبعت الصورة النزارية بطابعها توالى الصفات فى نص الصورة الكلية. ومن هذه السمات أيضاً قرب الصورة من عالم الحياة الإنسانية؛ وذلك أن الثقافات الشفاهية- كما يذكر أونج- تصوغ كل معارفها وتتكلم عنها بشكل يجعلها وثيقة الصلة بالحياة الإنسانية ويمكنها من استيعاب العالم الموضوعى غير المألوف ضمن العلاقات الإنسانية المألوفة والمباشرة(٥٤). ليست علامات لغوية مثل: الفراخ والدجاج والديوك والأسماك والقطط والجرذان والخرفان ونحوها- بما ترتبط به فى الثقافة الشعبية من دلالات وخبرات يومية بسيطة ومباشرة — مما ألفه الشعر فى رسم صوره. يقول نزار:

والأخوة الكرام

نائمون فوق البيض كالدجاج

(السيمفونية الجنوبية/ قصائد مغضوب عليها ص٧٥)

ويقول نزار:

فنحن محبوسون فى محطة التاريخ كالخرفان

(لا/ بانتظار غودو ص٧٧)

وكذلك الحال مع علامات من حقل دلالى آخر؛ كالخبز والفطير والتفاح والسردين ونحوها. يقول نزار:

لا قصيدة تخرج من بين أصابعى

إلا وهى ساخنة كرغيف الخبز

(أنا رجل واحد/ أنا رجل واحد ص٦٧)

ويقول:

أيتها المرأة المعجونة بأنوثتها
كفطيرة العسل

(أحبك وأقفل القوس/ أنا رجل واحد ص١٣٥)

تعكس مثل هذه الصور التشبيهية التى يجمعها بالقارئ خبرات مشتركة ومعان مشتركة تفكيراً شفاهياً بالغ الرهافة وتأملياً على نحو ما يعرف عن التفكير الشفاهى بعامة، ولأن نزاراً يهيئ سياق النص لمثل تلك الصور، فإنها تأتلف معه ائتلاف السدى باللحمة.

فى هذا الإطار الشفاهى توضع أيضاً وفرة وافرة من الاستخدامات المجازية الشعبية فى شعر نزار؛ كقوله:

فأنا ألعب بالكبريت
وأحرق نفسى مثل جميع الأطفال

(أستاذ الحب يستقيل / أنا رجل واحد ص٢٠٣)

وقوله

كيف يا سيدى يغنى المغنى
بعدما خيطوا له شفتيه؟
هل إذا مات شاعر عربى
يجد اليوم من يصلى عليه؟
لا يبوس اليدين شعرى، وأحرى بالسلاطين أن يبوسوا يديه!

(كيف؟ قصائد مغضوب عليها ص٨)

ويذكر أونج أن المجتمعات الشفاهية تعيش إلى حد كبير جداً فى الحاضر، على نحو يحفظها فى توازن من خلال التخلص من الذكريات التى لم يعد لها صلة بالحاضر[٥٥]، وأن التقاليد الشفاهية تعكس قيم المجتمع الثقافية الحاضرة أكثر مما تعكس حب الاستطلاع المجرد حول الماضي[٥٦]. وهنا نلاحظ أن اشتغال صور نزار على قيم المجتمع الثقافية الحاضرة يدل عليها ندرة الصور الخيالية والتجريدية أمام الصور البصرية المشغولة بحاضر الشاعر والناس فى الحب والسياسة (انظر مثلاً: قصيدة "لا غالب إلا الحب" من ديوان يحمل اسم القصيدة ذاته، وانظر أيضاً قصيدة "الوصية" من ديوان "لا").

ومما يلاحظ أيضاً أن صور نزار صور موقفية أكثر منها تجريدية. وهى بذلك تتفق مع سمة جوهرية فى الثقافات الشفاهية، حيث تميل تلك الثقافات- كما يذكر أونج- إلى استخدام المفاهيم فى أطر موقفية وإجرائية تعتمد على مرجعية ذات درجة ضئيلة من التجريد، على معنى أنها تظل قريبة من عالم الحياة الإنسانية المعيشة[٥٧]. لنقرأ مثلاً هذا المقطع من قصيدة "الهرم الرابع" من ديوان "لا- ص٣٢":

القائد لم يذهب أبداً
بل دخل الغرفة كى يرتاح
وسيصحو حين تطل الشمس
كما يصحو عطر التفاح
الخبز سيأكله معنا
وسيشرب قهوته معنا

ونقول له
ويقول لنا
القائد يشعر بالإرهاق
فخلوه يغفو ساعات

يضرب نزار في مثل هذا المقطع عن عبد الناصر عرض الحائط بتقاليد قصيدة الرثاء الثقافية وأعرافها الفنية جميعاً. تعرض علينا مثل هذه الصورة الكلية موقفاً اجتماعياً وأفعالاً اتصالية يومية عادية. هذه المغايرة أو الانحراف عن النمط الرثائي المألوف من خلال الصور الموقفية تستدعي بالضرورة مقولة هـ. ج. ودوسون H.G. Widdowson السديدة: "على رغم أن الأدب لا يحتاج إلى أن يكون منحرفاً deviant من حيث هو نص، فإنه ينبغي له بطبيعته أن يكون منحرفاً من حيث هو خطاب"[٥٨]. على مستوى البنية النصية يخلو المقطع السابق من أي مظهر من مظاهر الانحراف، لكنه- من حيث هو خطاب في موقف بعينه- منحرف بدلالة الصورة الكلية التي يلتقط القارئ خيوطها في ضوء نسيجها الاجتماعي، عن القوالب الثابتة والمبالغات المفروضة.

ولعل الإطناب التصويري جزء من الإطناب الذي تتميز به الثقافات الشفاهية. نلحظ في كثير من شعر نزار إطناباً تصويرياً، مصدره توالي الصور المتغايرة أحياناً كثيرة، حتى تبلغ مبلغ الفوضى، ولكنها فوضى الارتجال الجميلة؛ كقوله:

أريدك أن تكوني حبيبتي
حتى تنتصر القصيدة
على المسدس الكاتم للصوت
وينتصر التلاميذ
على الغازات المسيلة للدموع
وتنتصر الوردة
على هراوة رجل البوليس
وتنتصر المكتبات
على مصانع الأسلحة

(أحبك حتى ترتفع السماء/لا غالب إلا الحب ص٨٨)

أو قوله
من علمني
كيف أقشر كالتفاحة قلبي
حتى تأكل منه نساء الأرض جميعاً
كنت له عبداً
من علمني
كيف أؤسس وطناً
يشبه شكل القلب،
وشكل الشريان التاجي،
وشكل العصفور الدوري،
وشكل التفاح الشامي
لكنت له أيضاً عبداً

(من علمني حباً/ تزوجتك أيتها الحرية ص٦٦)

هكذا يمتد فى مثل هذه المقاطع والقصائد ما نسميه بالإطناب التصويرى الذى ينتج عن عفوية التصوير، فتتوالى الصور وتتداخل حتى تعكس شيئاً من الفوضى، ولكنها - كما قلت - الفوضى الجميلة التى تشبه الفوضى التى يتحدث عنها غيورغى غاتشف[٥٩]: إنها تعبر عن النبض الحى للحياة الحرة، هذا النبض الذى يحطم كل تخطيط مسبق، ويعصف بقيود مخططات المنطق العقلى، بل بقيود مخططات المنطق الفنى القبلى.

هناك دائماً مجاهدة خفية فى الفن الشعرى، شأنه شأن الفنون كافة، فى التعبير عن القيم الثقافية بوصفها مبادئ للعلاقات بين الأفراد والمجتمعات. يدرس فولفجانج شولتز Wolfgang Schulz إسهامات Cohn - أحد ممثلى الكانطية الجديدة Neukantianismus - فى النظرية الثقافية، فيضع يده على ملاحظة كون المهمة، وهى: أن توجهات القيم تحدد من خلال بنية جدلية Dialektische Struktur تعبر عنها حالات التوتر بين استقلالية الأفراد من ناحية واندماجهم فى المجتمع من ناحية أخرى[٦٠]. لا تكاد العلاقات بين الشاعر والحياة السياسية تنقطع عن توترها فى حاضر أليم وطموحات مؤجلة. يلجأ نزار فى نقده السياسى للاستبداد الممتد بجذوره إلى التصوير الساخر فى إطار صور كلية تستمد خيالها وعلاماتها اللغوية وتبنى تأثيراتها على رصيد ثقافى مشترك، فى سعى إلى تجديد الوعى بذلك الحاضر وبتلك الطموحات. نلاحظ هنا أن للصورة الكلية الساخرة نواة لفظية تستقطب فى تأثيرها الدلالة الاجتماعية الحافة والمكتسبة من تجارب وخبرات يومية بسيطة؛ كالطبلة والديك ونحوهما. يقول نزار:

الحاكم يضرب بالطبلة
وجميع وزارات الإعلام تدق على ذات الطبلة
وجميع وكالات الأنباء تضخم إيقاع الطبلة
والصحف الكبرى والصغرى
تعمل أيضاً راقصة
فى ملهى تملكه الدولة!

(عزف منفرد على الطبلة/ قصائد مغضوب عليها ص١٢٦)

ويقول نزار فى المقطع الحادى عشر من قصيدة "الديك":

حين يمر الديك بسوق القرية
مزهواً، منفوش الريش
وعلى كتفيه تضئ نياشين التحرير
يصرخ كل دجاج القرية فى إعجاب:
"يا سيدنا الديك".
" يا مولانا الديك".
"يا جنرال الجنس .. ويا فحل الميدان"
"أنت حبيب ملايين النسوان"
"هل تحتاج إلى جارية؟"
"هل تحتاج إلى خادمة؟"
"هل تحتاج إلى تدليك؟"

(الديك/ أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء ص٢٥٩)

القيم تطالب بسريانها حتى وإن تصادمت مع الأعراف الاجتماعية أو ما يبدو كأنه من تلك الأعراف. للطبلة والديك فى العرف الاجتماعى دلالات اجتماعية رمزية على التهويل الأجوف

والزهو الكاذب. يريد الشاعر بهاتين الصورتين الكليتين الساخرتين ليستنهض الوعى الاجتماعى لبناء موقف ما تجاه ذلك الواقع الذى استشرى فيه الفساد والاستبداد وطال.

ومهما يكن من أمر، فإن الإطار الذى يتسع لتأمل الصورة من منظور ثقافى هو الشفاهية الجديدة، بل إن إطار الشفاهية الجديدة ليتسع لتفسير معظم ما يتسم به شعر نزار من سمات أسلوبية. كان الدكتور صلاح فضل قد لاحظ أن المقطع عند نزار يحل محل البيت، وأنه أصبح جملة واحدة مطولة يعيد إنتاج نموذج التكرار فى الشعر الإحيائى، حيثما يعيد الشاعر فى الشطر الثانى ما ذكره الأول تقريباً مع اختلاف فى الترتيب[٦١]. الواقع الذى نراه هو أن نزاراً لا يعيد نموذج التكرار فى الشعر الإحيائى ولا فى غيره من مدارس الشعر الأخرى، إنما جاء التكرار على النحو الذى ذكره وفى أنحاء أخرى كثيرة من تلك الشفاهية الثانوية التى صبغت شعره بصبغتها فى الصور والأساليب وبنى الكلام جميعاً. ونحن نعرف فى نظرية اللغة المنطوقة أو الشفاهية مركزية التكرار وتعدد صوره.

(ب) الصورة وإشكالية التراسل

التراسل الذى نقصده هنا هو ما أسميناه بتراسل الفنون. أبدت الشعرية العربية المعاصرة وعياً أقوى بالتفاعل الخلاق بين الفنون فى الغايات والوسائل. فضلاً عن تمايز اتجاهات الشعرية العربية المعاصرة فى بنية الصورة الدلالية تمايزاً عاماً بين تجريدية فى الاتجاه الرمزى الصوفى والاتجاه الرمزى الأسطورى، وحسية موقفية فى الاتجاه الواقعى الاجتماعى، فإنه يمكن القول بأن أهم ملامح التطور العام على مستوى التقنية منذ جيل الرواد حتى الآن هو تراسل الصورة الشعرية مع التصوير السينمائى والتشكيلى فى التقنيات الأساسية. يمكن تفسير هذا التراسل بأنه موقف ثقافى من مسألة العلاقة بين الفنون. وهو موقف ثقافى عملى من الأساس، وإن أفصح عنه بعض الشعراء المعاصرين فى نظريتهم عن الإبداع الشعرى الحقيقى، بل أفصحوا عنه فى بعض عناوين القصائد والدواوين (أذكر مثلاً ديوان "الرسم بالكلمات" لنزار نفسه).

اختلف الباحثون فى تعيين أقرب الفنون إلى الأدب. يرى كل من ليسنغ وديدرو أن الرسم هو أقرب الفنون إلى الأدب، من حيث طريقة المحاكاة وتصوير الأشياء. أما غيورغى غاتشيف، فيرى أن الموسيقى هى أقرب الفنون الآن من الأدب. ويرى غاتشيف أنهما يتباينان فى طريقة التعبير عن الإيقاع العام للوجود والعالم الداخلى للإنسان[٦٢]. من ناحية أخرى، يشير غاتشيف إلى حاجة الشعر إلى الفنون التى اختصت بالصور المادية التجسيمية؛ كالعمارة والنحت: "ما دامت الصور المادية- التجسيمية فى العمارة والنحت هى، قبل كل شئ، الصورة النمطية بالنسبة للوعى الفنى فى المرحلة القديمة، فإن الشعر، بغية تأكيد ذاته، يحس بحاجة إلى الاستناد إلى أخوته الكبار الذين هم أرسخ قدماً منه"[٦٣]. وكان سيمونيد يعتبر التشكيل "شعراً صامتاً" والشعر "تشكيلاً صائتاً"[٦٤].

من ناحية أخرى، عرفت محاولات لمنهجة الصورة السينمائية وتنسيقها على غرار النموذج اللسانى، ولكنها لم تحظ بالاهتمام. يرى ريجيس دوبرى أنها لم تبلغ أبداً نتائج مقنعة، سواء تعلق الأمر بإلحاق اللقطة بالكلمة، أم المقطع بالجملة كما لدى إيزنشتاين، ام بابتكار وحدات سينمائية Cénèmes أو لقطات- مونيمات دلالية كما لدى بازوليني[٦٥]. ويعلل دوبرى ذلك بأن اللوحة والصورة واللقطة لا تتجزأ إلى مقاطع أو أجزاء أو خطوط قابلة للمقارنة مع الكلمات والأصوات، ولا تكتسب معنى بلعبة تعارضاتها[٦٦].

بيد أن المقارنة بين الشعر والسينما من حيث الخصائص العامة المشتركة- تجعلنا نؤكد أن اللقطة السينمائية قد تعتمد أيضاً على التكثيف والإيحاء والرمز، وقد تعتمد على التعريض والكناية، وقد تعتمد على المجاز المرسل والتشبيه. يمكن مثلاً تركيز عين الكاميرا على عين

الشخصية فى طبقة دالة من طبقات النظر فى موقف بعينه، كما يمكن مجاوزة عين الكاميرا اللقطة إلى أخرى للمقارنة التى تريدها من المشاهد.

فى الثقافة العربية، فطن الفكر الفلسفى والنقدى للعلاقات بين الشعر والرسم. يرى الفارابى مناسبة بين أهل صناعة الشعر وما يسميه أهل صناعة التزويق. ويرى أن هاتين الصناعتين متفقتان فى الأفعال والأغراض؛ ففعلاهما التشبيه، وغرضاهما إيقاع المحاكيات فى أوهام الناس وحواسهم. يقول الفارابى: "بين أهل صناعة الشعر وأهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفتان فى مادة الصناعة ومتفقتان فى صورتها وفى أفعالها وأغراضها. أو نقول: إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها؛ وذلك أن موضع هذه الصناعة التأويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، ولأن بين كليهما فرقاً، إلا أن فعليهما جميعاً التشبيه، وغرضهما إيقاع المحاكيات فى أوهام الناس وخواسهم"(٦٧).

المناسبة من منظور المحاكاة عند الفارابى تقابلها المناسبة من منظور التخييل عند عبد القاهر الجرجانى. يقول عبد القاهر: "فالاحتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروعهم، والتخيلات التى تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع فى نفس الناظر إلى التصاوير التى يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر؛ فكما أن تلك تعجب وتخلب، وتروق وتونق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى شأنه. فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها والإعظام لها، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه فى النفوس من المعانى التى يتوهم بها الجامد الصامت فى صور الحى الناطق، والموات الأخرس فى قضية الفصيح المعرب والمبين المميز"(٦٨).

المشابهة بين الشعر والفنون الأخرى كالرسم والنحت ونحوهما فى الغرض والفعل فى النفس- على رغم الاختلاف فى المادة- فكرة راسخة إذن فى الثقافة العربية منذ قرون طويلة، وإن كنا- للأسف البالغ- لا نكاد نرى تطويراً لها فى الفكر النقدى العربى إلا تلك الإشارات القليلة المتأخرة جداً عند بعض النقاد الحداثيين المعاصرين.

لعل رسوخ فكرة المشابهة بين الفن الشعرى وفنون أخرى فى الثقافة العربية يقود إلى الإشارة إلى أن ما نراه فى كثير من القصائد السردية المعاصرة من تقطيع وكتابة شعرية سينارية ليس بالضرورة وليد تأثر الشاعر العربى المعاصر بتقنيات تصويرية سينمائية. إنها بالأحرى منبهات لا شعورية للمبالغة فى المعنى عن طريق المحاكاة لفن آخر. قصائد سردية فى عصور الشعر العربى القديمة بنيت على مثل هذه الكتابة الشعرية السينارية ولم تكن تقنيات التصوير السينمائى قد عرفت بالطبع بعد. انظر مثلاً إلى بعض قصائد عنترة فى غزلياته الفروسية. وانظر إلى بعض قصائد البحتري؛ كقصيدته المشهورة فى وصف الذئب والصراع بين الذئب والشاعر. إنها سرديات سينارية من طراز عال. لعل وجوهاً عدة للمشابهة بين نصوص شعرية قديمة وما نعرفه الآن فى التقطيع التقنى السينمائى أو مراعاة الأبعاد والعلاقات بين الألوان والأجزاء فى الفن التشكيلى ما يمكن أن نرجعه إلى ما نسميه بالبنية التصويرية الأم التى انحدرت منها البنى التصويرية فى شتى الفنون.

وفرة النصوص الشعرية النزارية التى تحاكى فيها الصورة الكلية اللوحة التشكيلية أو الصورة السينمائية مما يقوى رغبتنا فى تبنى مقولة أ. أ. ريتشاردز: "المقارنة بين الفنون هى أفضل وسيلة تمكننا من الوصول إلى فهم مناهج كل فن منها ومصادره"(٦٩). فى قصيدة "إلى مضطجعة" (من ديوان طفولة نهد ص١١٠-١١١ يقول نزار:

.. ويقال عن ساقيك: إنهما

في العرى .. مزرعتان للفل
ويقال أشرطة الحرير .. هما
ويقال: أنبوبان من طل
ويقال: شلالان من ذهب
في جورب كالصبح مبتل
هرب الرداء وراء ركبتها
فنعمت في ماء .. وفي ظل

ترسم هذه الأبيات لوحة تشكيلية بارعة لساق عارية اتخذت صاحبتها وضعاً خاصاً، هو وضع الاضطجاع الذى يجعل الصورة كلها فى وضع التملى لما تصوره اللغة بعلاماتها من هيئات وتفاصيل، تمس المخيلة والحساسية الجمالية أكثر مما تمس الإثارة الغريزية. بيد أن مثل هذا التجويد الفنى الذى يخفى معالم الشهوانية، قد يزول زواله فى صور أخرى تنضح بالتصوير الحسي الشهوانى. من ثم، كان الخلاف بين نقاد نزار فى شأن التصوير بين الحسية والجمالية متوقعاً. وسم دكتور صلاح فضل شعرية نزار بـ"شعرية الحس"[٧٠]. وانبرى حسين العورى فى رفضه تلك الدعوى لبيان أن أداة الحس فى نص نزار- انطلاقاً من ظاهرة "تراسل الحواس" أو ما يسميه العورى "الحس المتزامن"- ليست أداة بسيطة (أذن أو عين)، وإنما هى أداة معقدة؛ فما تكاد حاسة السمع- مثلاً- تقرع حتى تتحول عن طريق التخييل من لمس إلى بصر، أو من ذوق إلى لمس إلى شم[٧١].

والحق أن العورى لم يفعل شيئاً، فما زالت التراسلات تراسلات بين الحواس. بيد أن نصوصاً أخرى غير قليلة من شعر نزار- على نحو ما رأينا فى النموذج السابق- قد استحال فيها الجسد الأنثوى إلى لوحة فنية مقصودة لذاتها، ولكنها- من ناحية أخرى- تعكس مخيلة الشاعر الخصبة وحساسيته الجمالية البريئة من الاشتهاء.

فى حالات أخرى تبنى القصيدة كاملة على صورة كلية من نمط الصورة- الحركة التى يعرفها الفن السينمائي؛ كالقصيدة- الصورة التالية التى يصور فيها راقصة شرقية، وعنوانها "ذئبة" من ديوانه (طفولة نهد ص١٣٢-١٣٤):

.. وداست على أذرع الضوء ..
ترقص .. ميـــــداء عذبـــــة
كقافلة العطر .. تطوى المدى
سحبـــــة إثـــر سحبـــــة
تلب خـــــلال المصابيح
نهراً .. أضـــــــاع مصبه
على شعـــرهـــا الغجرى
يئن مســـــــاء .. ورهبة
وفى ثغرها الكرزى الملئ
تبرعـــم رغبـــــة
على نقلة الساق ..
يهمر ثلج .. وتخضل تربة
وفى مقلـــع للـــرخـــام ..
هنالك، تنبض هضبـــــة
إذا انفعل اللحن .. ثارت

شفاها .. وصدرا .. وركبة
وثديا .. كزوبعة الفـــل
يفتح فى الريح دربـــه..
تمد إلى النجم ظفـــرا
غميساً .. تحاول جذبه
وقد تنحنى مرة فى الطريق
لتـلـقـــط حبـــــــة
إذا انتحر اللحن .. راحت
تئن على الأرض .. ذئبة

يمكن القول بأن تمثل تقنيات الصورة السينمائية فى الصورة الشعرية التى بنيت عليها القصيدة السابقة نوع من رغبة البلوغ بالصورة الشعرية أقصى درجات الحيوية والحضور. إذا كان تمثل الصورة الشعرية للصورة التشكيلية تمثل للمكان الذى يتسع للأبعاد والعلاقات بين الألوان، فإن تمثل الصورة الشعرية للصورة السينمائية تمثل للمكان والزمان فى آن معاً؛ ذلك أنها تبنى على الصورة- الحركة، وليس الصورة التى تضاف إليها الحركة. يقول جيل دولوزGilles Deleuze: "لا تقدم لنا السينما صورة ستنضاف إليها الحركة، ولكنها تقدم لنا مباشرة صورة- حركة. تقدم لنا بالتأكيد مقطعاً، ولكنه مقطع متحرك، وليس مقطعا ساكناً + حركة مجردة"[٧٢]. تبنى القصيدة الصورة السابقة على الحركة، وهى حركة متطورة: من دوس ورقص وطى للمدى ونقل للساق ونبض للهضاب (على الكناية) وانفعال للحن وثورة للشفاه والصدور .... إلخ. الحركة حضور. وهذه الصورة- الحركة التى قامت عليها القصيدة تفتح لنزار نافذة أخرى على مطالعة جماليات الجسد الأنثوى فى أوضاع حركية مختلفة تجود بها هذه الراقصة الذئبة!

فى الصورة- الحركة السابقة تظهر بعض تقنيات الصورة السينمائية ومبادئها:

١- فالصورة السينمائية تقف على لحظات ما من الزمان، يمكن أن تكون مألوفة أو منفردة، عادية أو بارزة[٧٣]. وهنا يقف نزار عند تلك اللحظات المتميزة للراقصة وهى تتعاطى الرقص فى نشوة ومزاج عذب. وقد دل نص الصورة على ذلك لغوياً بالقطع ثم العطف على محذوف مدلول عليه كتابياً بالنقطتين فى صدر البيت الأول من القصيدة.

٢- فى "إطار الصورة" السينمائية أو "اللقطة" ما يسمى بـ "ضبط حدود الإطار Cadrage"، وهو عبارة عن تحديد منظومة مغلقة نسبياً، تحتوى على كل ما هو ماثل فى الصورة: ديكور، وشخصيات، واكسسوارات. فالكادر، او إطار الصورة، هو مجموع من عدد كبير من الأجزاء؛ أى من العناصر التى تدخل هى نفسها فى أجزاء- مجاميع Sous-ensembles[٧٤]. وفى هذه القصيدة- الصورة تلعب أذرع الضوء والمصابيح دوراً مهماً فى إطار الصورة من حيث دلالتها على المكان والزمان، ويلعب شعر الراقصة الغجرى، وثغرها الكرزى، وسيقانها المتنقلة دور المثيرات الحركية التى تميز الكادر بالدينامية والتعبيرية. وإذا كانت الصورة السينمائية هى على الدوام جوهر تعبيرى، من حيث إن الشاشة بوصفها كادراً لجميع الكوادر تعطى مقياساً مشتركاً لما ليس له هذا المقياس[٧٥]. فإننا نرى مثل ذلك فى هذه الصورة الشعرية: لقطة بعيدة لأذرع الضوء والمصابيح، ولقطة قريبة لمنظومة حركات الراقصة، وربما رأينا لقطة أدنى لثغرها الراغب وصدرها الثائر، وهى جميعاً أجزاء ليس لها القاسم المشترك ذاته فى المسافة والتجسيم والضوء. بكل هذه المعانى يؤكد الكادر لا موضعة الصورة أو انتزاع الصورة من محيطها، كما يقول دولوز[٧٦].

٣- والتقطيع الفنى (النص الفنى Decoupage) هو تحديد اللقطة، واللقطة هى تحديد الحركة التى تجرى داخل المنظومة المغلقة بين عناصر أو أجزاء المجموع. واللقطة شبيهة بالحركة، إذ لا تكف عن تأكيد التحول والانتقال. إنها تجزئ الديمومة وتجزئ أجزائها بحسب الموضوعات التى تكون المجموع، وهى تجمع الموضوعات والمجاميع فى ديمومة واحدة لا غير[٧٧]. فى هذه الصورة الشعرية أجاد نزار فن اختيار الأجزاء التى تدخل فى مجموع يكون منظومة مغلقة نسبياً يحددها الكادر، وأضاف نزار إلى ذلك تحديد اللقطات وانتقالاتها فى كل مشهد، حتى يصبح لهذا المجموع الذى يحتويه الكادر كيان صورة ذات معنى، وذلك يقتضى لانتقالات اللقطات نظاماً، هو هنا تطور الحركات وتصاعدها؛ داست – ترقص– تطوى المدى– تلوب– نقلة الساق– تنبض هضبة... إلخ. لا تكتفى مثل هذه الصورة بالتعبير عن ديمومة الكل المتغير، ولكنها تجعل التغير فى الحركات والأجزاء والأبعاد والأوضاع على نحو متطور تصاعدى، حتى ليجعل الشاعر اللقطات جميعاً فى مقطع من النص، على حين يجعل النهاية بيتاً واحداً فقط قائماً بمقطع منفرد، يصور اكتمال اللقطة:

إذا انتحر اللحن .. راحت
تئن على الأرض .. ذئبة ..

٤- تصور الأجزاء والأوضاع على نحو خاص يؤدى إلى كل دال، يعنى إجراء عملية مونتاج؛ أى تحديد الكل أو الزمن أو الديمومة التى يعبر عنها بالصورة– الحركة. وقد ظهر المونتاج فى القصيدة– الصورة السابقة فى هيئة توليف وتركيب للقطات فى سياق طبيعى، بعد استبعاد اللقطات غير المرغوب فيها؛ كأن يتخلل رقص هذه الراقصة ما لا يضيف إلى الأجزاء ما يقتضيه الكل. ومن عمليات المونتاج التى نراها فى هذه الصورة أيضاً المطابقة بين عنصرى الصورة والصوت Raccord؛ وذلك تجنباً للتنافر البصرى أو الصوتى. وفى هذه الصورة النزارية للراقصة طابقت الأصوات: يئن، يهمر، تنبض، انفعل (اللحن)، زوبعة (الفل) وغيرها صورة الراقصة فى انهماكها وقوة انتقالاتها.

ومن أشكال المونتاج: المونتاج المتضافر Convergent الذى يناوب بين لحظات فعلين سيتصلان فيما بينهما. يشير دولوز إلى أنه كلما كانت الأفعال متضافرة كان الاتصال أقرب، وكان التعاقب أسرع (المونتاج السريع Montage accéléré)[٧٨]. نرى ذلك فى صورة نزار بين: داست– ترقص– تطوى، مثلا.

على أن الذى يعنينا– فى نهاية المطاف– هو أن مثل هذه الصورة وسابقتها لا تعمل فى غياب رائيها. إنها تتوجه إلينا بأشياء خاصة. وهى خاصة بالموقف من الجمال الجسدى الأنثوى الذى يصوره لنا الشاعر هنا فى وضع الثبات مرة (قصيدة "إلى مضطجعة") وفى وضع الحركة مرة أخرى (قصيدة "ذئبة"). الموقف من العالم هنا موقف من العالم الجمالى فى حقل المرأة، أثرى حقول نزار وألصقها بنفسه ووجدانه.

فى نصوص أخرى لنزار تتمثل الصورة الشعرية ملامح رئيسية لما يسمى فى الفن السينمائى بالصورة– التأثر العاطفى، أو الصورة– العاطفة. وهى نمط من الصور يدور حول اللقطة القريبة. واللقطة القريبة هى الوجه. وفى نصوصه أيضاً ما تتمثل فيه الصورة الكتابة السينارية، وهى تقنيات عرفتها الصورة فى الشعرية المعاصرة عند غير واحد من الشعراء الحداثيين على نحو تبرره معايشة يومية لفنون الصورة الأخرى، مما يعنى بالضرورة استثمار الصورة الشعرية لطرائق أخرى للإبلاغ والتواصل. إذا كان لنص الصورة مركزيته المطلقة فى الثقافة العربية، فقد آن الأوان لتذليل شتى المعارف لتحليل خطابها، وسوف تصبح قراءة

الصورة الشعرية من حيث هى نافذة الشاعر المفتوحة على العالم فى ضوء فنون التشكيل والتصوير الأخرى دعامة أساسية لمثل ذلك التحليل.

الهوامش:

(١) دوبرى، ريجيس: حياة الصورة وموتها. ترجمة فريد الزاهى. أفريقيا الشرق–الدار البيضاء (٢٠٠٢ م) ص٣٥.

(٢) غرافى: محمد: قراءة فى السيمولوجيا البصرية. مجلة عالم الفكر. العدد ١ المجلد ٣١ (يوليو–سبتمبر ٢٠٠٢ م) ص ض ٢٢١– ٢٤٩ ص٢٢٧.

(٣) القلينى، سوزان: الاختراق الإعلامى الأجنبى فى الوطن العربى. مجلة شئون عربية. العدد ٧٠ (حزيران ١٩٩٢ م) ص٧١.

(٤) أنظر فى تفصيل ذلك:

الماكرى، محمد: الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتى. المركز الثقافى العربى. بيروت. ط١ (١٩٩١م) ص٢٤٢ وما بعدها.

(٥) راجع فى تفصيل ذلك

Lyones J. Human language in: R.H. Hinde (e.d) : Non-verbal communication. Cambridge Uni. Press (1972) p.p..49-85. p.p.62-63

(٦) بالى، شارل: علم الأسلوب وعلم اللغة. مقال مترجم فى: إتجاهات البحث الأسلوبى. اختيار وترجمة، وإضافة شكرى محمد عياد. أصدقاء الكتب. (١٩٩٦) ص ص ٢١– ٤٨ ص٤٤.

(7)Salzmann Z. Language Culture and Society. Westview Press. Oxford (1993) p. 235.

(٨) راجع فى تفصيل ذلك:

Saville – Troike, M. The Ethnography of speaking, Basil Blackwell – Oxford (1990) p.34.

(9)Hallidays, M.A.K.: Language as Social Semiotic. Edward Arnold. New York. 8th edition (1993) pp. 19-20.

(١٠)جينيناسكا: جان: السيميائية. مقال ترجمة محمد خير البقاعى فى مجلة نوافذ. النادى الثقافى بجدة. العدد ١٣ (جمادى الآخرة ١٤٢١هـ – سبتمبر ٢٠٠٠ م) ص ص ٣٩– ٧٦ ص٤٣.

(١١)دوبرى ريجيس، مرجع سابق ص٤٤.

(١٢)المرجع السابق ص٤٤.

(١٣)إليوت، ت. س: ملاحظات نحو تعريف الثقافة. ترجمة شكرى محمد عياد. الهيئة العامة للكتاب (٢٠٠١ م) ص٤٥.

(١٤)غرافى، محمد: قراءة فى السيميولوجيا البصرية. مجلة عالم الفكر– العدد١ المجلد٣١ (يوليو– سبتمبر ٢٠٠٢ م) ص ض ٢٢١– ٢٤٩ ص٢٢٧.

(١٥)غاتشيف، غيورغى: الوعى والفن. سلسلة عالم المعرفة. العدد ١٤٦. المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب الكويت (رجب ١٤١٠ هـ – فبراير ١٩٩٠) ص٦٤.

(١٦)المرجع السابق ص٦٥.

(١٧)تودوروف، تزفيتيتيان: الأدب والدلالة. ترجمة محمد نديم خشفة. مركز الإنماء الحضارى. حلب (١٩٩٦م) ص١١٤.

(١٨)المرجع السابق ص١١٤.

(١٩)دوبرى، ريجيس، ص٨٩.

(20)Caminade, P.: Image et Mètaphore, Collection Etudes Supérieures. Bordas (1970) p.97.

(٢١)الأوسى، سلام كاظم: التشكيل فى البنية التصويرية للشعر العربى لمعاصر. مجلة علامات. المجلد ١٢ الجزء ٤٧. النادى الأدبى الثقافى بجدة (محرم ١٤٢٤هـ –فارس ٢٠٠٣م) ص٥٤١–٥٦٢ ص ٥٤٣.

(٢٢)بوعليبة، محمد: النقد العربى والنقد الغربى. مجلة علامات. المجلد ١٢ الجزء ٤٦ (شوال ١٤٢٣هـ– ديسمبر ٢٠٠٢م) النادى الأدبى الثقافى بجدة ص ١٦٧– ٢٤٤ ص ١٨٣.

(23)Hempol,. Heinrich: Bedeutngslehre und allgemeine Sprachurissenschaft. Gunter Narr Verlag- Tubingen (1980) s. 140.
(24)Le Guern, M. Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie. Librairie Larousse (1973) p. 103
(٢٥)ريتشاردز، أ. أ.: فلسفة البلاغة ترجمة سعيد الغانمي وناصر جلاوى. أفريقيا الشرق- الدار البيضاء (٢٠٠٢ م) ص٩٣.
(٢٦)المرجع السابق ص٩٤.
(٢٧)المرجع نفسه ص٩٦.
(28)Hempel, H.: Bedeutunslehre, op. cit. ss. 137-140.
(٢٩)لاكوف، جورج- جونسون، مارك: الاستعارات التى نحيا بها. ترجمة عبد المجيد جحفة. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. ط١ (١٩٩٦ م) ص٢١.
(30)Kittay, Eva Feder: Metaphor: its cognitive force and linguistic structure. Clarendon Press. Oxford (1984) p.14
(٣١)عبد الحق، منصف: مفارقات الخطاب الفلسفى بين الاستعمال المفاهيمى للغة والاستعمال الاستعارى. مجلة العرب والفكر العالمى. مركز الإنماء القومى. بيروت/باريس. العدد ١٠٠- ١٠١ (١٩٩٣) ص ص١٤- ٢٨ ص٢٤.
(٣٢)الغذامى، عبد الله: النقد الثقافى: قراءة فى الأنساق الثقافية العربية. المركز الثقافى العربى. الدار البيضاء. ط١ (٢٠٠٠) م٩ ص٧.
(٣٣)المرجع السابق ص٨.
(٣٤)ناصف، مصطفى: ثقافتنا والشعر المعاصر. الهيئة المصرية للكتاب (٢٠٠٠ م) ص٤.
(٣٥)فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة (أغسطس ١٩٩٦) ص٨٢-٨٣.
(٣٦)فضل، صلاح: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق. ط١ (١٤١٨هـ- ١٩٩٧م) ص٤٠.
(٣٧)تودوروف، تزفتيتان: الأدب والدلالة، مرجع سابق ص١٠٠.
(٣٨)برجيز، دانيل: النقد الموضوعاتى. فى كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبى. ترجمة رضوان ظاظا. مراجعة المنصف الشنوفى عالم المعرفة ٢٢١. المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب. الكويت (ذو الحجة ١٤١٧هـ-مايو ١٩٩٧م) ص١٤٢
(٣٩)ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة. ط٢ (١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م) ص٦.
(٤٠)لوتمان، يورى: سيميوطيقا السينما. مقال ترجمة نصر حامد أبو زيد. دار إلياس العصرية- القاهرة (١٩٨٦م) ص ص٢٦٥-٢٨١ ص٢٦٩.
(41)Salzmann, Z.: Language, Culture and Society, op. cit. P. 156.
(٤٢) كريب، إيان: النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس. ترجمة محمد حسين غلوم. مراجعة محمد عصفور. سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب. الكويت . العدد ٢٢٤ (ذو الحجة ١٤١٩ هـ- أبريل١٩٩٩م) ص٣٢٢.
(43)Leach, E.: The Influence of Cultural Context on Non- Verbal Communication in Man in: R.H. Hinde (ed.): Non-Verbal Communication. Cambridge (1972) pp. 315-347.
(٤٤) إليوت، ت. س: ملاحظات نحو تعريف الثقافة. ترجمة وتقديم شكرى محمد عياد. الهيئة المصرية العامة للكتاب (٢٠٠١ م) ص٤٥.
(٤٥) المرجع السابق ص٦٨.
(46)Salzmann, Z.: Language, Culture and Society, op. cit. p. 156.
(٤٧) ريتشاردز، أ.أ.: العلم والشعر. ترجمة محمد مصطفى بدوى. الهيئة المصرية العامة للكتاب (٢٠٠١م) ص٤٢.
(٤٨)المرجع السابق ص٤٢- ٤٣.
(٤٩)أنظر فى تفصيل ذلك:

(٤٩)أنظر فى تفصيل ذلك:
إيجلتون، تيرى: نحو علم للنص. مقال ترجمة مصلح النجار فى مجلة نوافذ. النادى الأدبى الثقافى بجدة. العدد١٨ (شوال ١٤٢٢ هـ – ديسمبر ٢٠٠١م) ص٢٩.
(٥٠)نقلاً عن:
شولز، روبرت: سيمياء النص الشعرى. مقال فى كتاب: اللغة والخطاب الأدبى. اختيار وترجمة سعيد الغانمى. المركز الثقافى العربى. بيروت ط١ (١٩٩٣م) ص ص ٩٣–١١٩ ص١٠٨
(٥١)باشلار، جاستون: العلم والشعر وجهان للنشاط الفكرى. ترجمة مصلح النجار. مجلة نوافذ. العدد ١٨ (شوال ١٤٢٢ هـ – ديسمبر (٢٠٠٠ م) ص ص١٥٥–١٦٦ ص١٦٢.
(٥٢)لعيبى، شاكر: لغة-الشعر. كتاب الرياض. مؤسسة اليمامة الصحفية بالرياض (فبراير ٢٠٠٣م) ص٦٢.
(٥٣)أونج، والتر. ج: الشفاهية والكتابية. ترجمة حسن البنا عز الدين. مراجعة محمد عصفور. عالم المعرفة. العدد١٨٢. الكويت(شعبان١٤١٤ هـ– فبراير١٩٩٤م) ص٥٩.
(٥٤)المرجع السابق ص١٠٥.
(٥٥)المرجع نفسه ص١١١.
(٥٦)المرجع نفسه ص١١٤.
(٥٧)المرجع نفسه ص١١٥.
(58)Widdowson, H. G.: Stylistics and the Teaching of Literature. Longman. London (1979) P.47
(٥٩)غاتشف، غيورغى: الوعى والفن، مرجع سابق ص٢٦٨.
(60)Schulz, Wolfgang, K.: Wert-Symbol-Wissen: Anmerkungen zum Paradigmenwechsel in der Kulturtheorie der Weimarer Zeit. In: Helmut Brackert und Fritz Wefelmcyer (Hrsg.) Kultur Bestimmungen im20 Jahrhundert. Suhrkamp. Frankfurt (1990) SS. 13a-155, S.136.
(٦١)فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة. مرجع سابق ص١١٠.
(٦٢)غاتشيف، غيورغى: الوعى والفن.. مرجع سابق ص٢١٩.
(٦٣)المرجع السابق ص١٢٠.
(٦٤)دوبرى، ريجيس: حياة الصورة وموتها، مرجع سابق ص٣٧.
(٦٥)المرجع السابق ص٤٣.
(٦٦) المرجع السابق ص٤٣.
(٦٧)الفارابى (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان): رسالة فى قوانين صناعة الشعراء. فى كتاب: فن الشعر لأرسطو. تحقيق عبد الرحمن بدوى. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة (١٩٥٣) ص١٥٧–١٥٨.
(٦٨)الجرجانى (عبد القاهر): أسرار البلاغة. شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى. مكتبة القاهرة. ط٢ (١٣٦٩ هـ – ١٩٧٦ م) ص٢٠٤.
(٦٩)ريتشاردز، أ. أ.: مبادئ النقد الأدبى. ترجمة لويس عوض. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (١٩٦٣) ص٢٠٣.
(٧٠)فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة. مرجع سابق ص٨٢–٨٣.
(٧١)العورى، حسين: ظاهرة التزامن الحسى فى شعر نزار قبانى ودلالتها. حوليات الجامعة التونسية. كلية الآداب جامعة منوبة. العدد ٤٥ (٢٠٠١) ص ص٣٢٥–٣٤٨ ص٣٤٥.
(٧٢)دولوز، جيل: الصورة- الحركة (أو فلسفة الصورة). ترجمة حسن عودة منشورات وزارة الثقافة. دمشق (١٩٩٧) ص٧.
(٧٣)المرجع السابق ص١٢.
(٧٤)المرجع نفسه ص٢١.
(٧٥)المرجع نفسه ص٢٥.
(٧٦)المرجع نفسه ص٢٦.
(٧٧)المرجع نفسه ص٣١–٣٣.
(٧٨)المرجع نفسه ص٤٨.



التعريف بالأنثروبولوجيا المرئية

مرجريت ميد   ت: محمد حافظ دياب

تعد الأنثروبولوجيا واحدة من فروع المعرفة المتداخلة، لما تتضمنه من علوم أخرى كالآثار واللغة والبيولوجيا والفولكلور والتاريخ الاجتماعى والجغرافيا البشرية، وإن اختلفت تسميتها مابين "الأنثروبولوجيا الثقافية" فى الولايات المتحدة الأمريكية، و"الأنثروبولوجيا الاجتماعية" فى بريطانيا.

ولقد أخذ هذا العلم على عاتقه مسئولية الجمع والحفاظ على العادات الآخذة فى الانفراط، تلك التى توجد لدى كافة الأجناس البشرية فى كل المجتمعات، سواء لدى الشعوب "البدائية" أو السكان المنعزلين، مهما اختلفت أمكنة إقامتهم بين الأدغال الاستوائية. أو فى أعماق إقليم سويسرى، أو على قمم جبال مملكة آسيوية.

وفهم هذه الصور الباقية من السلوك البشرى، والتى سوف تختفى حتما يمثل مهمة أساسية من بحثنا العلمى. على أنه، ورغم وجود عدد كاف من المشتغلين با لأنثروبولوجيا، ممن يتولون جمع ماتبقى من هذه العادات من تلك المجتمعات، فالملاحظ أن أنواعا وأجناسا من المخلوقات الحية تندثر وتموت، مما يقلل من ذخيرتنا البيولوجية، إضافة إلى أن بعضا من اللغات التى يتحدث بها أفراد قلائل من الباقين على قيد الحياة، سوف تختفى إلى الأبد مع وفاتهم، ورغم ذلك، فلعل هذا التحدى هو الذى يمد الباحث الأنثروبولوجى الميدانى بقوة إيجابية، تساعده فى تدوين تقاريره بأصابع باردة فى مناخ القطب الشمالى، أو بصياغة مخططه البحثى فى ظروف المناخ الحار القاسية.

على ضوء هذا العمل المكرس الرتيب وغير المجزى فى أحيان، ومع تلك الظروف الصعبة، فإنه من المتوقع لكل فروع البحث الأنثروبولوجى أن تستفيد كثيرا من الطرائق المنهجية الجديدة، والتى من الممكن أن تسهم فى تبسيط وتحسين عملها الميدانى. فإذا كانت مناهج التاريخ قد أضحت فى متناول علماء الآثار، كما أفادت شرائط التسجيل الباحث فى علم الموسيقى وعلم اللغة، فإن الباحث فى الأنثروبولوجيا يمكنه أن ينتفع كثيرا من الصور الثابتة والمتحركة والفيديو. وهذا التقدم المذهل الذى ظهر فى كل مجال، عندما أضحى فى الإمكان استخدام الأجهزة الحديثة (مثال ذلك استبدال الحلقات الشجرية بكربون ١٤، والأسطوانات الشمعية بأشرطة التسجيل، والكاميرا ذات الشرائح المبللة بالصوت المتزامن والتصوير السينمائى)، يبدو الآن أكثر صلاحية، لدرجة أن المؤتمر العالمى للأنثروبولوجيا والعلوم الإثنولوجية الذى عقد فى عام ١٩٧٣، قد خصص أعماله فى هذه الدورة لمناقشة أحدث هذه التطورات، التى تعتمد على استخدام هذه الأجهزة،

وهى الطريقة التى أوضحها جوزيف شيفر J. Schaeffer عن الفيديو، وإن واجهنا البعض بالصورة الفاجعة للفرص الضائقة، أو لما يمكن عمله فى مواجهة هذه الفرص.

ففى كافة أنحاء العالم، على كل أرض وكل قارة وجزيرة، وداخل المناطق المهملة فى المدن الصناعية الحديثة، كما فى الوديان البعيدة والتى لايمكن الوصول إليها إلا عن طريق الهليوكوبتر، ثمة مظاهر سلوكية لا يمكن استعادتها أو ممارستها مرة أخرى، لأنها آخذة فى الانقراض، مالم نسرع فى تسجيلها وجمعها والإفادة منها. وتزداد الصورة قتامة، حين نجد أن أقسام الأنثروبولوجيا فى الجامعات والمراكز البحثية لا تزال مستمرة فى إرسال الباحثين الميدانيين بدون أجهزة، فيما عدا القلم ودفتر المذكرات، وربما القليل من الأسئلة والتوضيحات، وهى ماتسمى أيضا "أدوات" كترضية للعملية العلمية.

وقد قام صانعو الأفلام الموهوبون المبدعون، هنا وهنالك، بعمل أفلام عن تلك المظاهر السلوكية. كذلك أعد بعض من الأنثروبولوجيين أفلاما ظهرت واستخدمت، وإذ تعرضت للثناء حينا، وللنقد فى أحيان أخرى. فعلى مدى قرن تقريبا، ورغم قلة الأجهزة قام القليل من الأنثروبولوجيين بمجهودات رائعة فى هذا الصدد. مثال ذلك، الأفلام التى قدمها مارشال Marshall عن قبائل البوشمن Bushmen وأفلام باتسون Bateson عن قبائل البالينيز balinese والإياتمول Iatmul، وكذلك رحلات هيدر - جاردنر Heider _ Gardner إلى قبائل الدانى Dani، وجهود جين روش J.Rouch الجبارة فى غرب إفريقيا. كما أن هناك أفلاما عن سكان أستراليا الأصليين Aborigènes، وكذلك مجموعة أعمال آسين باليكى A.Balikci عن الإسكيمو Eskimo، وأعمال آش - شانيون Asch Chagnon عن قبائل اليانومو Yanomo.

أما من ناحية التحليل والأرشفة، فإن هناك الجهود الضخمة لمشروع كنتومتركس Cantometrics بجامعة كولومبيا، ومشروع فيلم تنمية الطفل فى معاهد الصحة الدولية، وكذلك وحدات البحث فى معهد الطب النفسى التابع لجماعة بنسلفانيا، وموسوعة السيينما، إضافة إلى الأعمال التى قدمها المعهد الملكى للأنثروبولوجيا فى لندن.

ولعله من قبيل المجازفة القول بأن آراء عديدة ومتضاربة قد ناقشت هذه الجهود، واختلفت ما بين تأييد قيمتها أو رفض تمويل مشروعاتها بل وحتى عدم التعرض لهذه الجهود أصلا، بهدف التقليل من أهميتها.

كذلك فإن أقساما عملية ومشروعات بحثية عديدة ترتبط بالدراسة الأنثروبولوجية لم تكلف نفسها أن تتضمن ميزانياتها بندا لتصوير الأفلام، وأصرت على المضى فى استخدام أدوات البحث التقليدية التى تعتمد على كتابة التقارير الميدانية، فى الوقت الذى كان فيه من الممكن لها تسجيل وجمع المظاهر السلوكية والعادات التى تصدت لدراستها، واللحاق بها، عن طريق تصويرها فى فيلم والاحتفاظ به، قبل أن تختفى هذه المظاهر والعادات كى يستمتع بمشاهدة هذا الفيلم أسلاف هؤلاء الذين يؤدون رقصة طقسية للمرة الأخيرة، وأهم من ذلك، لتنوير أجيال المستقبل من علماء الأنثروبولوجيا. فلماذا حدث ذلك؟ ومالسبيل إلى تغييره؟ إن السبيل إلى ذلك هو أن يتم إنجاز الكثير من طرق التسجيل الجيدة لمختلف مناحى الثقافة، خاصة مايتعلق منها بالمظاهر والعادات الآخذة فى الإنقراض قبل فوات الأوان، كى تصبح دائما فى متناول الباحثين.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الكثير من الجهد الذى بذل فى العمل الميدانى، وأدى إلى وضع الأساس للأنثروبولوجيا كعلم، قد تأثر بالتغيرات السريعة والمتلاحقة، حيث كان على الباحث الميدانى أن يعتمد على ذاكرة الإخباريين حول الأحداث بدل ملاحظة هذه الأحداث نفسها. والإخباريون ليس لديهم سوى الكلمات التى يصفون بها، مثلا رقصة الحرب التى انقرضت، أو يتحدثون بها عن صيد الجاموس بعد أن اختفى، أو عن احتفالات الإنسان المتوحش

الذى يأكل لحوم البشر بعد أن توقفت، أو عن طرق شق البذرة لاستعجال الإنبات أو التمثيل بالأشياء بعد أن مضى وقت طويل على مزاولة مثل هذه العادات. ولهذا جاءت مباحث الأنثروبولوجيا الوصفية معتمدة على الكلمات دون سواها، فى الوقت الذى كانت تتنامى فيه الأنثروبولوجيا كعلم. وربما مثلث معظم أعمال كلوديفى ستروس C.Levi_Strauss صيغة الاعتماد على الكلمات بوضوح، حيث كرس سنوات شبابه لتحليل الأسطورة بواسطة ترجمة مكتوبة لنص مدون، وهو نفس مانجده عند روبرت لوى R.Lowie الذى قام بدراسات ميدانية لبعض من قبائل الهنود الحمر، وتساءل فى إحداها عن كيفية استطاعة التعرف على أن فردا ما هو أخ لأم شخص ما، إلا إذا أخبرك شخص ما!

ومع تزايد الاعتماد على كلمات الإخباريين، فى الوقت الذى لانملك معه وسيلة حتى للاحتفاظ بتعبيرات ملامحهم، فإن الأنثروبولوجيا أصبحت علم الكلمات، وأصبح المشتغلون بها، ممن يعتمدون على الكلمات، غير راغبين فى أن يسمحوا لتلامذتهم باستخدام أدوات جديدة.

هناك من يرى أن تصوير هذه الأفلام وإعدادها يحتاج إلى مهارة متخصصة تفوق إمكانات وضع شريط للتسجيل أو كتابة التقارير، وهو مالا يتوفر لدى الأنثروبولوجى. ولكننا لانطلب أن يستطيع المشتغل فى علم اللغة، والذى يقوم بتسجيل نصوص لغوية بعناية من الميدان، أن يؤلف سيمفونية من حصيلة هذه النصوص عندما يعود. وقياسا على ذلك، فإن عينات من مظاهر السلوك أو العادات المصورة سينمائيا من الممكن عملها بنفس الدقة كما هو الحال فى النصوص اللغوية المسجلة على أشرطة. ويستطيع أن يقوم بذلك أنثروبولوجى مدرب، طالما يمكنه أن يعبئ الفيلم فى الكاميرا، ويضعها على حامل ثلاثى، ويقرأ مقياس التعرض للضوء، ويقيس المسافات، ويستعمل مفاتيح الإيقاف. وبالتأكيد فإن أى أنثروبولوجى عادى يستطيع أن يعى جيدا هذه التعليمات ويطبقها بنجاح، وأن يتعلم كيفية العمل بالكاميرا، كى يمكن بعد ذلك تحليل الفيلم الذى أعده بطرقنا المتطورة دائما، من مثل التحليل الدقيق للرقص، والأغنية، واللغة، وعلاقات التفاعل بين الأشخاص.

ومادمنا لانطلب أن يقوم الأنثروبولوجى بتدوين تقاريره بنفس مهارة الروائى أو الشاعر، على الرغم من أننا نتفق بالفعل على أنه لابد من الاهتمام بأسلوب هذا التدوين، فإنه من غير المناسب أن نطلب منه تصوير مظاهر السلوك والعادات سينمائيا بنفس الدرجة المميزة للعمل السينمائى العادى.

يقيناً سوف نكون أكثر امتنانا عندما يحدث ذلك، لأنه سوف يعنى ارتباطا نادرا لأمانة الأنثروبولوجى العلمية بقدرته الفنية، وهو ماسينتج عنه أفلام أنثروبولوجية فائقة. ولكنى أظن أنه ليس لدينا الحق أن نطالب، منذ البداية، بأن تكون هذه الأفلام الأنثروبولوجية ذات مستوى عال من الجودة، خاصة وأن التجربة سوف تسفر فى النهاية عن التوصل إلى هذا المستوى. فما نقوم به ليس سوى النتاج سيئ الحظ لكل من التقليد الأوربى للأهمية المتجاهلة للأصالة فى الفنون، والطريقة التى حلت بها الكاميرا محل فرشاة الفنان، والتى طورت الفيلم كشكل فنى.

لذلك فإن الطلب المفرط على أن الأفلام الأنثروبولوجية لابد أن تكون إنتاجا فنيا عظيما، قد ارتبط بالإدانة المتممة لهؤلاء الذين يصنعون إنتاجا فينا وفشلوا بأمانة فى بعض التكرارات الإحصائية المبنية على الأحداث الدرامية، واستمر فى ركام تعوزه فنية المنظر السينمائى، بينما راحت ثقافات بأكملها بلا تسجيل.

وثم تفسير آخر لإهمالنا الفادح فى استخدام الفيلم، هو التكلفة. ذلك أن هناك ادعاء يرى أن تكاليف معدات الفيلم والتحميض والتحليل هى مضيعة للوقت وتبديد للمال. لكنه من المعروف أن كل علم قد طور أدواته بصرف النظر عما تطلبه ذلك من تكاليف. فالفلكيون لم يتخلوا عن علم

الفلك لأن التليسكوبات الأفضل باهظة الثمن، ولم يهجر علماء الفيزياء علمهم عندما احتاجوا إلى السيكلوترون (جهاز تحطيم نوى الذرات)، ولاتخلى علماء الوراثة عن علمهم بسبب تكاليف الميكروسكوب الالكتروني. وبدلا من ذلك، فإن كل علم من هذه العلوم قد وقف مساندا كفاءته المتزايدة والممتدة، بينما لم يفشل الأنثروبولوجيون فقط في أن يعززوا إمكاناتهم ويطوروا أدواتهم. ولكنهم استمروا أيضا في استخدام الأدوات التقليدية، وخاصة الاستبيانات لسؤال الأمهات مثلا عن كيفية تأديبهن لأطفالهن الرضع أو الكلمات لوصف كيفية صنع القدور، أو منظومة من التصنيفات لوصف الصوت الملفوظ. ولنضف إلى هذا الضرر، إهانة أخرى، حيث في حالات كثيرة لم يسمحوا، بل عوقوا، وحتى حاربوا، مجهودات زملائهم من الباحثين الميدانيين الذين يقومون باستخدام الطرائق الحديثة والأدوات الجديدة.

إذن، فقد حان الوقت أن نواجه الحقيقة بأمانة: إننا كفرع من فروع المعرفة، ليس لنا إلا أن نلوم أنفسنا بسبب إهمالنا المخيف والفظيع، وهو إهمال نتجت عنه خسائر لايمكن استعاضتها مرة أخرى. ورغم ذلك، فما زال هناك وقت، ومازالت هناك إمكانية، عن طريق الجهود الدولية المكثفة الجادة، في أن نحصل على الأقل على عينات ملائمة من مظاهر السلوك والعادات ذات الدلالة في كل مكان في العالم، وأن نضمن توثيقا لهذه الأفلام، أكثر توازنا، لكل الثقافات، كيلا نضيف للتفاهة قليلا مما لدنيا.

هناك، بعد ذلك، مشكلة ثانية، هي:

كيف يتم أفضل تدريب للأنثروبولوجيين حتى يفهموا صناعية الفيلم وتحليله؟ بعبارة أخرى، ما هي أفضل الطرق لتدريب هؤلاء الذين يرغبون في تعلم تصوير الفيلم الأنثروبولوجي؟ وكيف يستطيع غير المشتغلين بالأنثروبولوجيا، وبالذات من صناع الأفلام، تعلم طرق العمل الميداني المترابط؟

لقد أمدنا نصف قرن من المحاولات الملهمة والمراوحة في هذا الصدد، بكم لا بأس به من الخبرة غير المستخدمة. فمن الممكن توجيه المصور، الذي ليست لديه معرفة حقيقية عن طبيعة مايقوم بتصويره، وخاصة عندما يكون هناك الكثير من المناظر التي يجب أن تصور، كنوع من المشاركة في إعادة التركيب التي استخدمها باليكي في أعماله السينمائية عن الإسكيمو. كذلك من الممكن لصانع الفيلم أن يستخدم عمل الأنثروبولوجي الذي سبقه إلى الميدان، كما فعل السينمائي جاردنر مع الأنثروبولوجي هيدر، أو بمثل ماقام به كريج جيلبرت C.GILbERT وفريقه مع أعمالي عن قبيلة مانوسMANUS. لكنني أظن أن أفضل عمل هو ذلك الذي يقوم به صانع الفيلم والأنثروبولوجي لو اجتمعا في شخص واحد، على الرغم من أنه قد تطغى مهارة جانب منهما على الآخر.

لقد أكدنا مراراً على أن الأنثروبولوجي عليه أن يتعلم كيف يأخذ في اعتباره نواحي من الثقافة ينقصه فيها الاهتمام الشخصي، وكذلك التدريب الفني المتخصص في التسجيل والتصوير. فإذا ما تعلم لغة، فإنه من المتوقع أن يعود راجعا بالنصوص، وإذا ما قام الناس بصنع قدر، فإنه من الضروري أن يسجل أسلوب الصنع، وأنه مهما تكن مشكلاته، فمن المهم أن يعود بمسميات النسب والقرابة.

إن الحاجة إلى أن نعود من كل رحلة ميدانية بحد أدنى معين من تسجيلات للأشرطة، وسجلات للصور الفوتوغرافية، وتصوير سينمائي، من الممكن أن تضاف ببساطة إلى مهمة البعثة الميدانية الواحدة. فمثل هذه الحصيلة سوف لن تقدم أفلاما رائعة ومتوازنة ومقنعة فنيا وإنسانيا فحسب، بل ستقدم إضافة حقيقية في دراسة موضوعها، لكونها ذات قيمة عملية. قد تكون هذه الحصيلة قليلة العدد، لكن العمل الحالي في غينيا الجديدة New Guinea، وهو عمل عمل ميداني قام به وليم ميتشيل W. Mitchell، ودونالد توزين D.Tuzin، قد بين بوضوح أنه من

الممكن ربط الأنثروبولوجيا التحليلية التقليدية الجيدة بالتصوير الفوتوغرافى والسينمائى، وتسجيل الأشرطة السمعية.

إن تنظيم الفريق البحثى، والتمكن من استخدام المعدات ونقلها والمحافظة عليها واستخدامها، يؤدى بالفعل إلى أعباء إضافية، ولكنا إذا لم نفعل، فإن الباحث الميدانى كان عليه فى الماضى أن يكافح الكثير من المشكلات، مثل المرض الذى تم علاجه الآن عن طريق الفيتامينات والمعادن، ومثل بعد المسافة بين مقر إقامته وموقع عمله الميدانى، ولم يعد يمثل الآن مشكلة تذكر لتوفر وسائل المواصلات.

ففى مثل هذه الظروف الصعبة، تم إنجاز الأعمال الميدانية المبكرة، مثل تلك التى قام بها برونسلاف مالينوفسكى B.Malinowski فى جزر التروبرياند Trobriand بالمحيط الباسفيكى، ودياكون Deacon الذى لقى حتفة من حمى البول الأسود فى نيوهبريدس New Hebrides، وكذلك أولسن Olsen الذى واجه المرض فى أيامه الأخيرة بجبال أنديان Andean العالية، وكل ذلك يعد كافيا تماما لتأكيد الأمان الذى أعطته لنا التكنولوجيا الحديثة. فالوقت والجهد اللذان أصبحا متوفرين عن طريق التقدم الطبى والتقنى، من الممكن أن يستثمرا حاليا لاستخدام نفس التكنولوجيا من أجل تحسين تسجيلاتنا وأدواتنا الأنثروبولوجية.

والمشكلة الثالثة هى تلك التى تمس العلاقة بين الأنثروبولوجى وصانع الفيلم من ناحية، وبينهما وبين المبحوثين الذين تصور مظاهرهم السلوكية فيلميا من ناحية أخرى. وعلى الرغم من أنه لم يُصنع فيلم أنثروبولوجى بدون بعض التعاون من قبل هؤلاء المبحوثين الذين تصور رقصاتهم وطقوسهم، فلقد كان ممكنا حتى وقت قريب أن يفرض صانع الفيلم وجهة نظره فى ثقافة هؤلاء المبحوثين الذين هم موضوع هذا الفيلم، وهذا أمر غير صائب، بل أعتقد أنه يجب أن يمنع كلية. كذلك لاتزال الجماعات المنعزلة والجماعات الجديدة المهاجرة تحظر صناعة مثل هذه الأفلام، خشية أن تهز من النموذج الذى صاغوه لأنفسهم، فى محاولة منهم لحماية هذا النموذج الذى يعدّ دوما مصدر اعتزازهم، وهم بذلك يخسرون أكثر مما يكسبون. وهناك أيضا تلك الجماعات التى أصابها التحديث والتغير التكنولوجى، فاندفعت إلى تبنى أشكال جديدة من التنظيم الاقتصادى، قد تكون لديها رغبة الادعاء بأنها ظلت دوما تتبنى مثل هذه الأشكال الجديدة، وهى بهذا تحاول أن تبتعد عن ماضيها وتراثها. وتصرفات كهذه من قبل هذه الجماعات، سوف لن توقف استخدام الأدوات الحديثة فى تسجيل وتصوير المظاهر السلوكية، بقدر ماتلحق الضرر بأجيال المستقبل، حين تصادر حقهم فى معرفة هذه المظاهر التى كان يتبعها أجدادهم.

ومع ذلك، فإن هناك خطوات يمكن أن يخطوها الأنثروبولوجى، عن طريق هؤلاء الذين يصورون فيلما، وعن طريق الحكومات التى اتجهت حديثا إلى الاهتمام بمشكلات التغيير فى ميدان التنافس العالمى، وذلك عن طريق اتفاقيات تتم على أساس عدم جواز إعادة طبع الشرائح الفيلمية أو طبع أفلام الطقوس التى تعتبر مقدسة أو مقصورة على فئة قليلة أو غير شرعية. ولهذا فهى ترفض فى ظل الأنظمة الحكومية الجديدة، برغم أنها تعرض داخل تلك البلدان. أما تصوير الأفلام التلفزيونية، فقد يمنع أيضا. وفى مثل هذه الحالات، فإن الأفلام يجب أن تقتصر على الاستخدام فى أغراض البحث العلمى فقط، وتلك واحدة من احتياطات الأمن. هناك أيضا احتياطات أخرى لاتحل محل نظيراتها الرسمية فى النشر أو الاستخدام، رغم ماتدعيه من أنها تفعل ذلك من قبيل التعاطف، وأقصد بها المشاركة الواضحة المبدعة فى كل مراحل وخطوات الفيلم الأنثروبولوجى من قبل المبحوثين الذين يتم تصويرهم، ممن يشاركون فى التخطيط والبرمجة، وفى التصوير السينمائى ذاته، وفى عمل مونتاج الفيلم. ولدينا الآن مجرد بداية لم تتكامل بعد، لمثل تلك الأنشطة، توضحها أفلام بيتر أدير P. Adair وورث Worth عن هنود النافاهو Navaho Indians الذين

شاركوا فى صنعها: وبخاصة فيلم أدير (سكان الشبح المقدس) Holy ghost people، وتدريب المساعدين المحليين والنقاد، حيث قمنا بتدريب مجموعة منهم فى بالى Bali، وعرضنا عليهم الأفلام التى شاركوا فى صنعها، وناقش البعض منهم اعتقادهم حول ما إذا كانت رقصة النشوة التى تؤديها هذه القبيلة، وتعد واحدة من أشهر طقوسهم، هى فى نشوة أم لا، إضافة إلى المشاركة فى تصوير الأفلام من مثل ماقام به بعض المساعدين السابقين لجين روش G Rouch فى النيجر.

والغاية التى نضعها نصب أعيننا من هذه المشاركة، هى ربط صناع الفيلم من الأنثروبولوجيين بهؤلاء الذين يرقصون أو يمثلون الأدوار فى الطقوس، إلى غير ذلك من أنشطة حياتهم اليومية التى تصور فيلميا، وبهذا يبتعدون عن الانحياز لثقافتهم الخاصة عندما يشاركون فيها ويرونها عن طريق العدسات، وليس عن طريق الادعاءات السطحية، ناهيك عن أن مشاهدتهم لأفلام عن قبائل أخرى، أدعى أن يقارنوا بين ثقافتهم وثقافة الآخرين، وهو أمر يعتبر جوهر الأنثربولوجيا كعلم يقوم على المقارنة، وتصحيح وجهات النظر حول الثقافات المختلفة.

وأظن أنه يجب علينا أن نعترف بكل وضوح، أننا بحاجة أن نحفظ هذه الأنواع من مظاهر السلوك والعادات الآخذة فى الاختفاء، فى أعمال فيلمية سوف لاتسمح فقط للأسلاف أن يعيدوا امتلاك تراثهم الثقافى القديم، بل وسوف تسمح للأجيال الحالية أن يجسدوها فى أساليب بارزة بواسطة هذه الأعمال، وهو ماسوف يعطى لفهمنا للتاريخ البشرى والإمكانات البشرية رصيدا يمكن إعادة تحليله وإعادة إنتاجة والاعتماد عليه.

ونحن فى حاجة أيضا أن نضع فى الاعتبار أنه سوف لن يكون لدينا علم مقارن للثقافة، بدون المادة المستخلصة عن طريق العمل المقارن فى جميع أنحاء العالم، من مثل القيام بدراسات لمهارات الفلاح المنعزل، والأساليب الحركية فى الثقافات، وبالذات تلك التى حافظت على مظاهر سلوكهما القديم.

إن العلوم الإنسانية ستظل تتخبط، مادام ينمو كل علم منها نحو تخصصه الضيق، وداخل إطار غير ملائم من الخبرة التى تفترض أن التاريخ والمدنية، كما صاغها اليونانيون يكوّنان وحدهما طرز الثقافة.

ولأننا نقترب من نظام للتواصل العالمى، سوف يحدث انتشارا حتميا للخبرات الأساسية المشتركة، فإن الكثير من هذه الخبرات سيشكل جزءا من الرصيد الثقافى للأفراد فى كل المجتمعات. ونحن نأمل قبل تطور هذا النظام، وتلك مهمة يجب أن تضعها الأنثروبولوجيا فى الاعتبار، أن يتوسع ويتعمق التقليد الأوربى الأمريكى، عن طريق توحيد الخبرات الأساسية للتقاليد الكبرى الأخرى، والاعتراف والسماح لما تعلمناه من تقاليد جزئية.

وعلى أية حال، فإن الوقت سيجيء قريبا عندما يكون من الصعب العثور على مظاهر سلوكية أصيلة يمكن مقارنتها، نتيجة انقراضها، وهوما يتطلب الكثير من الخبرة لحفظ واستخدام ماجمعناه وسجلناه منها، كى نستطيع أن نكون قادرين على تحليل مكوناتها ودينامياتها، ومن ثم تمايزاتها، يستوى فى ذلك مأأتيح لنا تسجيله عند الجماعات الأوربية أو لدى جماعة الإسكيمو المنعزلة أو قبائل البوشمن. فبمقارنة هذه المظاهر، نكون قدر دربنا تلامذتنا لجمع المادة الميدانية، والتى عن طريق تحليلها يمكن تطوير بناء النظرية.

إن التكنولوجيا المتقدمة للفيلم وشريط التسجيل والفيديو، سوف تجعل من الممكن المحافظة على المادة لتدريب الطلاب، حتى بعد مدة طويلة، بعد أن تصل الصور عن طريق القمر الصناعى إلى آخر مكان منعزل فى العالم.

وأخيرا، فإن الجدال المتكرر دائما حول أن كافة التسجيلات والأفلام المصورة منحازة، وأن أيا منها ليس موضوعيا، يجب أن نتناوله باختصار. ذلك أننا لو قمنا بنشر أجهزة التسجيل

والكاميرا والفيديو في كل مكان، لكي تكون جاهزة للعمل في أي وقت، فإن الكميات التي ستعد من المادة سوف جمع دون تدخل يذكر من جانب صانع الفيلم أو الأنثروبولوجي، وبدون الوعي الذاتي المستمر من جانب هؤلاء الذين تتم ملاحظتهم.

والأمر الغريب الخارج عن القاعدة، أن هؤلاء الذين أثير ضدهم الاتهام بأنهم انطباعيون وغير موضوعيين، والذين كانوا في واقع الأمر راغبين في أن يثقوا بحواسهم ومقدرتهم ليكاملوا الخبرة، قد أضحوا الأكثر نشاطا في استخدام هذه الأجهزة، التي تقدم من المواد الموضوعية ما يمكن أن يعاد تحليلها في ضوء النظرية، بينما من كانوا يطالبون بصوت مرتفع بالعمل العلمي قد أصبحوا أقل رغبة في استخدام هذه الأجهزة، التي تفيد الأنثروبولوجيا مثلما استفادت العلوم الأخرى من أدوات، وسّعت وطورت مساحات ملاحظاتها الدقيقة.

وفي الوقت الحاضر، فإن الأفلام التي نصفق لها على أنها محاولات فنية عظيمة، تحصل على تأثيراتها عن طريق النقلات السريعة للكاميرا، ولتمايز القطع في مشاهدها المتغيرة المختلفة الألوان، وهو مايعطي هذه الأفلام ميزة خاصة عن نظيرتها التي ينقصها الكثير من الوسائل الفنية، والتي تقع غالبا أسيرة النظرة الواحدة، إلى غير ذلك مما يرفضه حتى العمل العلمي.

إننا كثيرا مانبتهج لأن الكاميرا تعطي الشفافية غير الملفوظة وسيطا للتعبير، أو تمسرح بشكل عصري ثقافة معينة، وهو ما يحدو بنا كأنثروبولوجيين أن نصر على تصوير الأفلام وأشرطة الفيديو بطريقة واقعية ومنظمة، كي تمدّنا بالمادة التي نستطيع إعادة تحليلها بأدوات أدق ونظريات أكثر تطورا.

إن الكثير من المظاهر السلوكية التي نتناولها، والتي أمدتنا بخبرة آلاف السنين من التاريخ البشري، لايمكن استعادتها الآن في مواقعها، ولكن عن طريق المادة الفيلمية المحفوظة، التي جمعت جيدا، ومعها حاشية تفسيرية، تيسر استعادتها وتحليلها. ولأن الأجهزة الدقيقة قد زوّدتنا بالكثير عن الكون، فإن تسجيلاتها الدقيقة والمواد الثمينة التي تقدمها يمكن أن تنير معرفتنا المتزايدة بتقدير قيمة البشرية.

الهوامش :

*Margret Mead : "Visual Anthropology in a discipline of words" in (Principles of Visual Anthropology), Paul Hockings (ed.), Paris, Mouton Publishers, the Hague, 1995, pp.3-10.

** مرجريت ميد (١٩٠١ - ١٩٧٨) أنثروبولوجية أمريكية، وواحدة من أشهر أعلام المدرسة الثقافية الأمريكية، وإحدى رائدات التيار الفرويدي الجديد، الذي ظهر نتيجة التناقض بين مختلف قناعات النظرية الفرويدية وبين اكتشافات علم النفس التجريبي والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع. وقد تميز هذا التيار بالتأكيد على قضايا الفلسفة الاجتماعية، والتحول من التفسير البيولوجي النفسي للسلوك الإنساني، إلى التفسير المبني على المزاوجة ما بين الاجتماعي والنفسي والثقافي، ترجع شهرتها في الأساس إلى نجاحها الباهر في نشر الأفكار الأنثروبولوجية على نطاق واسع حيث قضت أكثر من ربع قرن في العمل الميداني، بدأتها بدراسات عن مرحلة المراهقة في جزيرة ساموا عام ١٩٢٨، وعن أساليب تنشئة الأطفال في قبيلة مانوس Manus شمال غينيا الجديدة عام١٩٣٠، وعن تأثير الثقافة في التميز بين الذكورة والأنوثة لدى ثلاث من قبائل غينيا الجديدة عام١٩٣٥، هي قبائل المونداجمورMundugumor، والتشامبولي Tchambuli، والأرابيش Arapesh. كما شاركت باتيسون G. Bateson في دراسة حقلية بجزيرة بالي عام ١٩٣٦، وهذه الدراسة الأخيرة تتميز في أسلوب جمع بياناتها من ناحيتين: أولهما، استعانتها بفريق بحثي من المساعدين، وثانيهما، اتجاهها نحو استخدام الآلات والأجهزة الحديثة التي تسجل الصوت والصورة والحركة. بعدها عاودت دراستها مرة أخرى لقبيلة مانوس عام١٩٥٣، واستمرت زيارتها لها بعد ذلك بين فترة وأخرى، ثم دراسة عن أطفال بالينيزيا بالاشتراك مع ماك جريجور M.Gregor.

وفي الفترة مابين عامي ١٩٤٧-١٩٥٣، شاركت فريقا من الباحثين يتكون من (١٢٠) باحثا، ينتمون إلى ست عشرة جنسية مختلفة، في بحث عن الشخصية القومية كان من بينهم روث بندكت R.Benedict، وجورر f.Gorer، وآرنسبرج Arensberg، وسولا دينيت S.Denet، وروث بانزل R.Bunzel، وردونيك D.Rodnick، ومارتا فولفنشتين M.Wolfenstein، وروضا ميترو R.Metraux

وخلال سنواتها الأخيرة، وجهت اهتمامها إلى الدفاع عن ضرورة التغيير والإصلاح في مجتمع الولايات المتحدة، على ضوء النتائج والأفكار التي خلص إليها المنظور الأنثروبولوجي والمنهج المقارن في دراسة الثقافات، وكتبت عن النظم التربوية وطرق تحسينها، وكذلك المشكلات الاجتماعية الأخرى.

ومرجريت ميد هي الطفلة الرابعة لأسرة من خمسة أبناء. ولدت في مدينة فيلادلفيا بولاية بنسلفانيا، لأسرة ميسورة نسبيا: فوالدها أستاذ للاقتصاد السياسي بجامعة بنسلفانيا، وأمها سوسيولوجية وواحدة من دعاة الحركة النسوية، وجدتها التي رعتها في طفولتها عالمة نفس الأطفال مارتا ميد Marta Mead.

واصلت دراستها في جامعتي بنسلفانيا وانديانا وتزوجت عام١٩٢٣ من لوثر كريسمان L.Cressman المتخصص في الثيولوجيا، وحصلت في نفس العام على درجة الماجستير في علم النفس، لتتحول بعدها إلى دراسة الأنثروبولوجيا بجامعة كولومبيا، فتتلمذ هناك على فرانز بواس F. Boas وروث بندكت، وتحصل على درجة الدكتوراه حول الثقافة الاجتماعية لسكان بولينيزيا. عام١٩٢٤، وتشارك في مؤتمر بمدينة تورنتو، تعرفت خلاله على إدوارد سابيرE.Sapir .

عقب تخرجها، عملت مع أستاذتها روث بندكت في مشروعات بحثية، إضافة إلى عملها بالمتحف الأمريكي للتاريخ الطبيعي بمدينة نيويورك، وإشرافها على مشروعات بحثية للاتحاد العالمي للصحة العقلية. وتم تعيينها في جامعة كولومبيا مديرة لقسم بحث الثقافات الاثنولوجية المقارنة مابين ١٩٤٨ - ١٩٥١، قبل أن تشغل خلال عام ١٩٥٤كرسي الاثنولوجيا بنفس الجامعة، ثم نفس الكرسي في قسم الأمراض العقلية منذ عام ١٩٥٧. ويرجع لها الفضل في إنشاء معهد الثقافات المتعددة عام ١٩٤٤، بتمويل جزئي من دخلها الخاص.

ارتبطت بصداقة حميمة مع أستاذتها بندكت، وقاسمتها اهتماماتها الأنثروبولوجية، وكانت المراسلات بينهما غزيرة وودية، حيث كل منهما تتابع أعمال الأخرى بشغف.

وعلاوة على اهتمامها بموضوع الثقافة والشخصية، ركزت على دراسة مرحلة المراهقة بصفة خاصة، وبانتقال التراث الثقافي عبر الأجيال، وكانت ترى أن الذكورة والأنوثة، كما تبدوان في سمات الشخصية، تخضعان للتأثير الثقافي - وبوحي من نظريات التحليل النفسي، اهتمت بمرحلة الطفولة المبكرة، واعتبرت أن التأثيرات الثقافية تبدأ اعتبارا من اللحظات الأولى في حياة الطفل، وأن الثقافات تختلف في رؤيتها واستجابتها لكل ما يصدر عن الطفل في هذه الفترة، بما يؤثر بعد ذلك في ملامح الشخصية وخصائصها.

وفيما يلي ثبت بأعمالها:

(1)Coming of age in Samoa – A Psychological study of primitive youth, New York, Morrow, 1927.

(2)For Western Civilization, New York, Morrow, 1928.

(3)Growing up in New Guinea, New York, Morrow, 1930.

(4)The changing Culture of an Indian Tribe, New York, Morrow, 1932.

(5)Sex and Temperament in three primitive societies, New York, Morrow, 1935.

(6)Cooperation and Competition among primitive peoples (ed.), New York, Mc Graw – Hill Book Company, 1937.

(7)From the South Seas – Studies of Adolescence and Sex in three primitive societies, New York, Morrow, 1939.

(8)And Keep your powder dry-An Anthropologist looks at America, New York, Morrow, 1942.

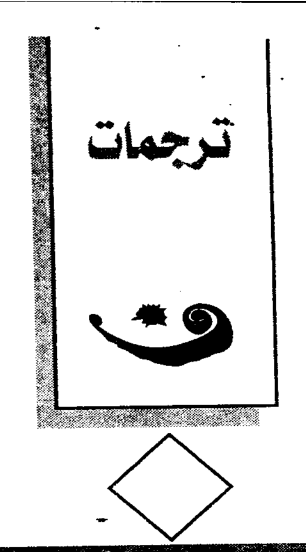
(9)Male and Female – A Study of the Sexes in a changing world, New York, Morrow, 1949.
(10)Soviet Attitudes toward Authority, New York, Morrow, 1951.
(11)Natioral Character – Anthropology today, Edited by L-Kroeber, Chicago, Chicago university press, 1953.
(12)The Study of Culture at a distance (ed-), Chicago, Chicago university press, 1953.
(13)Childhood in Contemporary Cultures (ed-), Chicago, Chicago university press, 1955.
(14)New Lives for old, Chicago, Chicago university press, 1956.
(15)An Anthropologist at work, Boston, Houghton Mifflin, 1959.
(16)Anthropology – A Human Science – Selected Papers (1939-1960), New Jersey – Toronto, Princeton, 1964.
(17)Culture and Commitment – A Study of the Generation gap, New York, Morrow, 1970.
(18)A Rape on Race, New York, Lippincott, 1971.
(19)Blackberry Winter – My Earlier years, New York, Angus and Robertson, 1972.

ترجم لها إلى الفرنسية :

(1)Sociétés – Traditions et Technologie, Paris, UNESCO, 1953.
(2)Mœurs et Sexualité en Océanie, Paris, Plon, 1963.
(3)L'un et L'autre sexe, Paris, Gonthier, 1966.
(4)Le Fossé des Générations, Paris, Denôel – Gonthier, 1970.
(5)L'Anthropologie comme Science Humaine, Paris, Payot, 1971.
(6)Une Éducation en Nouvelle Guinée, Paris, Payot, 1973.

وترجم لها إلى العربية :

(١)أنماط الحضارة والتغير التكنولوجى، ترجمة اللجنة الوطنية السودانية لليونسكو، الخرطوم، مكتب النشر، بدون تاريخ.
(٢) الثقافة والالتزام ـ الهوة بين الأجيال، ترجمة خير الدين عبد الصمد، ، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى/ ١٩٧٦.
(٣)النمو والتربية فى المجتمعات البدائية، ترجمة نعيم محمد عيد، القاهرة دار النهضة العربية، بدون تاريخ.



دراسة الثقافة البصرية

إيريت روجوف ت: شاكر عبد الحميد

"لقد رفعت عينىّ ، ورأيت أمريكا"

(نويت جينجريش ، نيويورك تايمز ، أبريل ١٩٩٥)

كيف يمكننا تحديد خصائص ذلك الحقل المعرفى البازغ الجديد المسمى الثقافة البصرية، Visual Culture ؟

إننا لابد -كى نفعل ذلك - أن نبدأ بالتأكيد على أن هذا الحقل من حقول المعرفة يشتمل - أو يحوى بداخله- على ماهو أكثر من مجرد الدراسة للصور Images، أو حتى مجرد الدراسة للصور من خلال منظور معرفى منفتح أو بينى Interdisciplinary .

فعند أحد المستويات لا بد لنا أن نركز ، يقينا ، على مركزية الرؤية البصرية وأن نركز ، كذلك ، على أهمية العالم البصرى فى إنتاج المعانى ، وفى تأسيس القيم الجمالية ، وفى الإبقاء عليها أيضا ، وأن نركز اهتمامنا ، كذلك ، على الصور النمطية الجامدة أو الثابتة حول النوع Gender stereotypes، وعلى علاقات القوة داخل الثقافة ، أيا كانت .

أما عند مستوى آخر من مستويات التحليل داخل هذا الحقل المعرفى الناشىء الجديد، فلابد لنا من أن نتعرف على أن قيامنا بكشف مجال الرؤية البصرية- بوصفه ميدانا تتشكل بداخله المعانى الثقافية- يعمل ، فى الوقت نفسه ، على ربط هذا المجال بمدى واسع من التحليلات والتأويلات السمعية، والبصرية، والمكانية Spatial - وكذلك تلك الديناميات النفسية الخاصة بعمليات المشاهدة والتلقى التى تلقى برواسيها بقوة داخل هذا المجال .

هكذا يؤسس هذا الحقل المعرفى الجديد- الخاص بالثقافة البصرية - عالما كليا خاصا بـ"التناص" Intertextuality"؛ من خلاله يمكن قراءة كل من الصور والأصوات والتخطيطات أو التوصيفات المكانية عبر الوسائط المتنوعة الأخرى ومن خلالها، وكما يمكننا أن نضئ كذلك مستويات متراكمة عديدة من المعانى والاستجابات الذاتية عند كل مشاهدة أو عملية خاصة من التلقى نقوم بها للأفلام، وبرامج التليفزيون، والإعلانات، والأعمال الفنية التشكيلية، والمبانى. أو - كذلك - وبمعنى ما ؛ فإن ما ينتج هنا يكون مجالا أشبه بنسخة بصرية معدلة لمفهوم "دريدا" حول الاختلاف والإرجاء Differance؛ وذلك لما حققه هذا المفهوم من أثر مزدوج على بنيات المعنى وتأويلها، وكذلك على الأطر المعرفية والمؤسسية التى حاولت تنظيم هذه البنى أو البنيات .

يأخذ تصور "دريدا" الخاص حول "الاختلاف والإرجاء" شكل النقد الخاص للمنطق الثنائى Binary logic ؛ أى ذلك المنطق الذى يكون كل عنصر من عناصر تكوين المعنى فيه مقيدا

بشكل صارم ، داخل عالم الدلالة ، الخاص بالعناصر الأخرى ، وينتمى ذلك إلى التراث الخاص باللغويات لدى "دى سوسير"، حيث التمسك والإصرار على أن اللغة هى أشبه بنسق أو نظام خاص من التمايز السالب Negative Differentiation، وبدلا من ذلك ، فإن ما قد بدأنا - منذ فترة قريبة - فى كشفه ، إنما هو أهمية ذلك اللعب الحر للدال ، وكذلك وجود حرية خاصة فى فهم المعانى فى علاقتها بالصور ، وأن الأصوات والفضاءات المكانية Spaces لاينبغى إدراكها بالضرورة ، على أنها نشطة ، فقط ، من خلال علاقة مباشرة أو سببية ، أو معرفية، مع السياق الذى توجد فيه أو ترتبط به ، أو حتى مع بعضها بعضا.

وإذا كانت الكتابات النسوية التفكيكية قد أعطت أهمية كبيرة للكتابة بوصفها إحلالا مستمرا -أو إزاحة مستمرة ، للمعنى ، فإن مجال الثقافة البصرية يقدم لنا ، كذلك ، نوعا من التمفصل البصرى Visual articulation الدال على ذلك الإحلال أو تلك الإزاحة المستمرة للمعنى فى مجال الرؤية والمرئى بصريا .

إن هذا الإصرار على وجود المعنى دوما فى حالة طارئة ، ذاتية ، قابلة لإعادة الإنتاج ، على نحو مستمر - وذلك فى المجال البصرى - هو أمر يماثل فى دلالته ذلك الاتجاه المؤسس المميز للمنحنى العلمى الخاص فى هذا المجال الآن . إننا عندما لا نقوم - وعلى نحو استثنائى - بإرجاع المعنى أو عزوه - وعلى نحو استثنائى أيضا - إلى مؤلف بعينه ، ولا إلى الشروط والظروف التاريخية الخاصة التى ساهمت فى إنتاجه، ولا إلى السياسة الخاصة بتجمع أو جماعة مهيمنة بعينها ؛ فإننا نقوم حينئذ بالتخلى - أو الابتعاد - عن دراسة الموضوع بشكل صارم يحصره فقط داخل حقل معرفى بعينه ، ويبعده ، قسرا ، عن صلاته الحميمة بحقول معرفية أخرى متنوعة .

إننا عندما نفعل ذلك ، أى عندما لا نقصر دراستنا لموضوع معين داخل حدود حقل معرفى بعينه ، نكون قد اقتربنا كثيرا من ذلك الوصف الذى قدمه "رولان بارت" لمفهوم "البينية" Interdisciplinary الذى بمقتضاه لا يكون هذا المفهوم مجرد عملية إحاطة الموضوع المختار للدراسة بأشكال عديدة من أشكال الدراسة والبحث أو طرائقهما، ولكنه - أى هذا المفهوم - يصبح أساسا لتشكيل موضوع جديد من موضوعات المعرفة .

إن المحاولة الحالية للاهتمام بميدان الثقافة البصرية ستمس (أو تلمس) بعضا، من الموضوعات الرئيسة فى هذا المجال ، كما أنها ستحاول أن تلقى الضوء - كذلك - على بعض الجوانب الشائكة الخاصة بالخصوصية التاريخية : مزاياها ، ونواحى قصورها ، وتلك الأخطار ، وكذلك مظاهر الحرية الملازمة لمحاولتنا أن نتحرك بعيدا عن ذلك النموذج التقليدى المتماسك داخليا ، لكنه غير المختبر أو الذى لم يتم فحصه جيدا ، والمتعلق بما نقصده فعلا عندما نتحدث عن خصوصية تاريخية معينة .

الرؤية البصرية : خطابا نقديا :

تدور المعانى فى عالم اليوم ، وتتوزع ، بشكل بصرى ، إضافة ، كذلك ، إلى الشكلين الشفاهى والنصى (المكتوب) . فالصور تنقل المعلومات ، وتقدم المتعة أو الألم ، وتؤثر على الأسلوب، وتحدد الاستهلاك ، وتتوسط بين علاقات القوة . من الذى نراه ومن الذى لا نراه؟ من الذى يحظى بالتميز فى ذلك النظام المرئى الأملس البراق؟ وما تلك الجوانب التاريخية الخاصة التى تنتمى إلى الماضى وتوجد لها تمثيلات بصرية يتم توزيعها الآن؟ وما تلك الجوانب التى لا توجد لها تمثيلات، لا توزيعات بصرية؟ لمن تعود تلك التخيلات التى تتم تغذيتها من خلال هذه الصور البصرية أو تلك ؟

هذه مجرد عينة فقط من الأسئلة التى تطرح فيما يتعلق بالصور وتوزيعها أو تدويرها فى العالم. إن جانبا كبيرا من الممارسة الخاصة بالنشاط الفكرى داخل إطار الإشكاليات الثقافية إنما

يتعلـق بأن نكـــون قادرين على أن نطرح أسئلة جديدة وأسئلة بديلة ، وذلك بـدلا من أن نقـوم ـ فقط ـ بمجرد إعادة الإنتاج للمعرفة القديمة من خلال ذلك الطرح الخاص للأسئلة القديمة ذاتها .
(غالبا ما يحدث داخل أحد الفصول الدراسية أن يشكو الطلاب من صعوبة لغة التساؤلات النظريـة قائلين : "هذه ليست اللغة الإنجليزية"، إنهـم يحتـاجون إلى إقنـاع معقـول بـأن المـرء لا يمكنـه أن يطرح أسئلة جديدة بالطريقة القديمة؛ وأن اللغة هى "معنى" فى الأساس ، وفى النهاية فـإن تلـك الإثارة الملازمة لهم المصاحبة لأية فكرة عامة حول "الجديد" قد تستغرق اليوم كلـه، كمـا أنـه عنـد نهاية الفصل الدراسى قد يقوم بعضهم ، وعلى نحو مستمر، بتقديم ملاحظـات أو تعليمـات جيـدة الصياغة، وذلك أو إنتاجها حول : الخطاب، والتمثيل المعرفـى، والمعنـى، يعقبهـا عـادة توقـف مصحوب بالزهو عندما يدركون أنهم قد استطاعوا نطق شىء مختلف) .
إننا بتركيزنا الاهتمام هنا على مجال الرؤية البصـرية ، وكـذلك الثقافـة البصـرية النشـطة داخل هذه الرؤية ، فإننا نهيـئ المجـال للتفوه (ولـيس بالضـرورة الاسـتجابة) بأمثلـة مثـل : مـا الشفرات البصرية التى يستطيع بعض الناس من خلالها أن يكونوا قـادرين علـى الرؤيـة البصـرية، بينما يخاطر بعضهم الآخر باختلاس النظر خفية ، أما بعضهم الثالث فقـد يظـل خائفـا أو محرمـا عليه تماما مجرد النظر ؟ وفى أى من أشكال الخطـاب السياسـى يمكننـا أن نفهـم النظـر والنظـرة المعاودة المحدقة Gaze بوصفها إحدى نشاطات المقاومة السياسية ؟ هل نستطيع فعـلا أن نشـارك فى المتعة، وأن نتوحد مع الصور التى أنتجتها جماعات ثقافية خاصة لا ننتمى نحن أصلا إليها؟
إن هذه مجرد أمثلة للأسئلة التى ينبغى أن نطرحها فى مواجهة ذلك المدى المتسع الهائل من الصور التى تحيط بنا كل يوم .
وبالإضافة إلى ذلك ، فإننا نحتاج لأن نفهم الكيفية التى نتفاعل من خلالهـا ـ بشـكل نشـط ـ مع الصور التى تنهمر علينا من كل الميادين، وذلك من أجل صياغة عالمنا بالشـكل الـذى يتناسـب مع تخيلاتنا ورغباتنا، أو- كذلك- من أجل سرد القصص التى نحملها بداخلنا.
ففى ميدان الثقافة البصرية قد ترتبط قطعة صغيرة (قصاصة) من صورة ، مع ذلـك التتـابع أو التسلسل الخاص بفيلم ، وكذلك مع لوحة إعلانـات موجـودة فـى أحـد الأركـان ، ومـع نافـذة العرض الخاصة بأحد المحلات التجارية التى مررنا بها توا ، وقد يرتبط ذلك كلـه معـا مـن أجـل إنتاج نوع جديد من السرد الذى يتشكل من تلك الرحلة الخاصة التى تتراكم عبرهـا خبراتنـا التـى نشعر بها ونعيها بشكل خاص ، وكذلك من "لا شعورنا" الذى لا ندركه بشكل واعٍ .
إن هذه الصور لا تظل موجودة داخل مجالات نظامية منهجية متقطعة، مثلما يكون عليـه الحال بالنسبة للأفلام الوثائقية، أو "لوحات عصـر النهضـة"؛ وذلـك لأنـه لا العـين، ولا الـروح، ينشط أو يعرف مثل هذه التقسيمات . إن الصور توفر لنا، بـدلا مـن ذلـك، الفرصـة لظهـور شـكل جديد من الكتابة الثقافية الموجودة فى تلك المناطق التفاعلية المشتركة ما بـين الخـبرات الموضـوعية والخبرات الذاتية . وفى ثقافة نقدية، نحاول مـن خلالهـا تأسيس تمثـيلات معرفيـة لا تقـع فـى براثن الهيمنة البطركية (الأبوية)، أو فى شراك المركزية الأوروبية، أو فـى تلـك المعياريـة النمطيـة ضد الجنس الآخر أو المختلف ، توفر لنا الثقافة- فـى مثـل هـذه الثقافـة النقديـة- البصـرية فرصـا هائلة لإعادة كتابة ثقافتنا من خلال اهتماماتنا، وكذلك رحلاتنا الخاصة .
إن ظهور فرع "الثقافة البصرية" بوصفه مجالا عابرا للأنظمة أو الحقول المعرفيـة، وبوصـفه أيضا طريقة منهجية عابرة للمنهجيات وأساليب البحث المغلقة على ذاتها، يعنى ـ هـذا الظهـور ـ وجود فرصة لإعادة النظر فى بعض المشكلات الشائكة فى الثقافة الحالية ، ولكن من خـلال زوايـا أخرى جديدة .

إن الثقافة البصرية، هى حقل معرفى - من خلال صياغته لموضوع بحثه الخاص، وكذلك لعملياته المنهجية - يعكس اللحظة الراهنة فى ميدان الدراسات الثقافية بكل تلك التعقيدات الموجودة فى هذا الميدان والمصاحبة له . وكيف يمكننى تحديد هذه اللحظة الراهنة أو تصنيفها؟ من وجهة نظرى الخاصة؛ فإن هذه اللحظة إنما تعكس تحولا من مرحلة ساد فيها النشاط التحليلى المكثف- وقد مررنا بها خلال السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين، عندما كنا نقوم بتجميع مجموعة كبيرة من الأدوات البحثية المتجانسة من أجل التحليل - إلى مرحلة يتم خلالها الآن - فعلا - إنتاج موضوعات ثقافية جديدة .

ورغم أن هذه الموضوعات الجديدة التى يتم بحثها ، الآن ، تمتد بجذورها بعمق فى عملية الفهم الجوانب المعرفية المتعلقة بنزع المظهر الطبيعى عن الموضوعات والفئات المتأصلة والتقليدية والتى يتم الكشف عنها عادة من خلال النماذج التحليلية ، التى تعود للفكر البنيوى وما بعد البنيوى ، وترجع ، كذلك ، إلى المقولات الأساسية داخل نظريات الفروق الثقافية والجنسية، رغم ذلك ، فإن موضوعات البحث الجديدة هذه تذهب إلى ما وراء مجرد التحليل، فى اتجاه خاص لتشكيل لغات جديدة بديلة تستطيع أن تعكس الوعى المعاصر الذى نعيش من خلاله حياتنا الآن ، إننا محاطون بأعمال خيالية مثل رواية تونى موريسون "محبوب"، وكذلك تلك السير الذاتية الخاصة مثل سيرة سارة سلرز المسماة Meatless Days، وأيضا بأفلام مثل: Crumb لتيرى زيوجوف، وبتكوينات مركبة تعتمد على الوسائط المتعددة Multimedia مثل: ذلك العمل المسمى Transit Bar لفيرا فرينكل وكلها تعكس علاقات متأججة شديدة الإبداعية تقع ما بين التحليل والخيال، وأيضا تلك الظروف غير المريحة وغير المستقرة الخاصة بحياتنا هذه المفعمة دوما باللحظات الحرجة الحاسمة .

إن من أكثر القضايا التى أخذت الدراسات الثقافية على عاتقها القيام بها محاولة الوصول إلى تطبيقات عملية وثيقة الصلة بذلك التحول المعرفى الذى حددته "جياترى سبيفاك" حين قالت: "إن الأسئلة التى نطرحها هى التى تنتج المجال الذى نهتم به، ولا تعد مجموعة المواد المتاحة هى، فقط ، المحددة بأية حال من الأحوال ، للأسئلة التى ينبغى أن نطرحها داخل هذا المجال".

إن قيامنا بذلك يعنى أننا قد تحولنا من عالم المعرفة القديم الوضعى- المنطقى- إلى ميدان جديد للتمثيل المعرفى Representation وللمعرفة الموقفية المناسبة ، ويوفر ظهور ميدان جديد نسبيا ، مثل الثقافة البصرية الفرصة أو الاحتمالية الخاصة لنزع الإطار المحدد المحيط ببعض المناقشات التى انهمكنا فيها بشدة من قبل ، ومن هذه المناقشات ، مثلا ما يدور حول الغياب والحضور ، والخفاء ، وكذلك القوالب النمطية الجامدة فى التفكير، والرغبات ، وعمليات التشيؤ، وتحول الإنسان إلى شيء أو موضوع ، وإلى غير ذلك من الموضوعات المستمدة من حقول معرفية معينة مثل : تاريخ الفن ، والدراسات السينمائية ، ووسائل الاتصال الجماهيرى ، والتعبيرات اللفظية عن الرؤية البصرية ، والمشاهدة، وعلاقات القوة، تلك التى ضخت ماء الحياة فى الميدان الذى نسميه مجال الرؤية البصرية، والتى عبرت أولا عن مكانتها فى شكل نصوص وموضوعات متنوعة .

هكذا ، وبهذه الطريقة يتم نزع الإطار الخاص بمجموعة القيم النمطية التقليدية عن هذه الموضوعات ، وهى تلك القيم التى تصف هذه الموضوعات بأنها: إما عالية القيمة، أو أنها شديدة الهامشية، أو خارج إطار الرؤية المسموح بها تماما .

وعلى نحو مماثل يتم نزع الإطار الخاص بالتاريخ المكتوب الذى قام بإنتاج مثل هذه الموضوعات ، وكذلك عن النماذج المنهجية للتحليل التى تم توظيفها بشكل أكثر حداثة- من الناحية الزمنية- للكشف عن أبعادها المكونة لها .

إن المجال الذى أعمل فيه، والذى عانينا كى نضعه تحت عنوان التنظير النقدى للثقافة البصرية (أو بشكل مختصر : الثقافة البصرية) هو مجال لا يوظف بوصفه شكلا من أشكال تاريخ الفن ، أو الدراسات السينمائية، أو الاتصال الجماهيرى ، ولكنه يفيد بوضوح من كل هذه المجالات، ويتقاطع معها كلها أيضا . إن هذا المجال لا يؤرخ لموضوع ينتمى إلى الفن التشكيلى أو أية صورة بصرية أخرى ، كما أنه لا يقدم بالنسبة للفنون البصرية أى تاريخ ضيق محدد ، ولا منظورا شاملا بأصول هذا الفن داخل عالم التطورات الثقافية والاجتماعية. إنه لا يفترض كذلك، أنه إذا قمنا بملء مجال الرؤية بالمعلومات التكميلية المتنامة أننا سنجنى فعلا أية استبصارات أعمق بها .

(عندما كنت أتدرب فى ميدان التأريخ للفن كان يتم توجيهنا لضرورة أن نبدأ من الصورة، وكان الافتراض الكامن وراء ذلك هو أنه كلما بذلنا مجهودا أكبر فى الرؤية ، تكشف لنا قدر أكبر من المعلومات والخبرات ؛ أى أن النظر اللغوى الحاد ، الدقيق ، المفعم بالمعلومات التاريخية ، سوف يكشف عن ثروة من المعانى الخفية . لقد أنتج هذا الاعتقاد نوعا من التشكيل التشريحى الجديد يسمى العين الماهرة The good eye أما بعد ذلك ، وعندما كنت أقوم بالتدريس فى أقسام تاريخ الفن، وعندما كنت أود أن أتذمر مما أشاهده من وجود بعض الطلاب الذين يعانون من الافتقار لحب الاستطلاع أو الفضول المعرفى، وذلك فيما يتعلق بإدراكهم بالغ الحرفية لمجال دراستهم ، أو فيما يتعلق بفهمهم الضيق أو المحدود للثقافة بوصفها سلسلة من الموضوعات المشعة أو المضيئة ، عندما كان يحدث ذلك ، فإن شخصا آخر داخل الكلية كان يرد على تذمرى – هذا من أقوال هؤلاء الطلاب- بقوله: "آه ، ولكنهم يمتلكون عينا ماهرة") .

لا يوظف هذا المجال ، كذلك ، بوصفه شكلا من أشكال النقد التشكيلى ، (ولا بوصفه نقدا لأى إنتاجات فنية أخرى) . إنه لا يوظف من أجل الغرض الخاص بتقييم أحد المشروعات، سواء من خلال المدح أو القدح له ، ولا من أجل الوصول إلى افتراض يتعلق ببعض الأفكار العامة حول خصائص عالمية يمكن تطبيقها على الأعمال الفنية قاطبة ،بلا استثناء .

وإضافة إلى ما سبق ؛ فإن هذا المجال لا يهدف ، كذلك ، إلى تقديم قائمة بالعيوب ثم الإشارة إلى الطريق لاستعادة التوازن فى الأعمال الفنية ، ولا يهدف كذلك إلى حصر ما ينتمى إلى مجال أو عمل معين ، ولا مالا ينتمى إليه ، ولا إلى الإشارة إلى ما تم اختياره وما تم التخلى عنه بداخله . لقد كانت هذه الاهتمامات تمثل جانبا مهما من المشروع المبكر- أو السابق – على مشروعنا الحالى ، حيث حدثت عمليات الاستبعاد والشطب والتحريف الفاضحة لكل شكل من أشكال المغايرة ، أو الاختلاف ، للنساء وللمثليين جنسيا ، وللشعوب غير الأوروبية ، وذلك على سبيل المثال فقط لا الحصر ، وحيث تم تحديد كل أشكال المغايرة أو الاختلاف هذه وتسميتها بطريقة معينة . وحيث كان ينبغى أن يمرر الحكم الذى كان يطلق عليه فى ضوء تلك الشروط الخاصة للاستبعاد الأولى – أو المسبق – لهذه الفئات من البشر. إن ذلك كله ، على كل حال ، قد يشكل ما نسميه نمط "الحديث عن" A Speaking about ، أى نوعا من الموضعة Objectification للحظة من لحظات الثقافة، كما هو الحال بالنسبة لما يحدث عندما نتحدث عن أحد المعارض التشكيلية، أو أحد الأفلام ، أو أحد النصوص الأدبية ، ونقوم بتحويله إلى هوية أو كيان صلب ثابت (غير قابل للتغير) لا يستطيع أن يمنحنا ، نحن، بوصفنا جمهورا، نقوم بالرؤية أو المشاهدة ، تلك الاحتمالات الخاصة باللعب ، وكذلك تلك الإمكانات الخاصة بإعادة

الكتابة للمعرض التشكيلى (أو المشهد الخاص بأية إنتاجات فنية أخرى) بوصفه ميدانا لاهتماماتنا العديدة المختلفة. إن ذلك الفهم السكونى سيفترض أن تلك اللحظة الخاصة من لحظات الثقافة التى نطلق عليها اسم المعرض - ينبغى أن تملى فى حالتها المثالية مجموعة من المعانى الثابتة بدلا من توظف هذه اللحظة الثقافية - المسماة المعرض التشكيلى - من خلال النظر إليها بوصفها مشهدا أو موقعا للإنتاج وإعادة الإنتاج المستمرة للمعانى.

فى حقيقة الأمر ، فإن المنظور الذى أحب أن أعبر عنه ، وهو التحليل النقدى للثقافة البصرية ، سيحتاج منا أن نفعل كل ما نستطيعه من أجل تجنب ذلك الخطاب الذى يدرك ذاته على أنه يتحدث عن Speaking about ،وأن يتحول إلى خطاب يدرك على أنه يتحدث إلى Speaking to .ووفقا لما قالته ترينه مين - ها Trinh T. Min-ha(الحكاية ، حكيت ، ينبغى أن تحكى ، هل أنت صادق ؟) فى اعتراف واضح بأن تلك التعقيدات الملازمة لأى فعل كلامى لا تعنى بالضرورة أنها تحيط - أو تصل إلى حل معقول - بالخصائص المميزة لقصة جميلة أو لطيفة .

"من الذى يتحدث ؟ وما الذى يتحدث عنه ؟

إن السؤال ضمنى والوظيفة مسماة ، لكن الفرد لم يمتلك زمامه الخاص قط، وقد انزلقت الذات بعيدا، دون أن تعبر بشكل طبيعى عن صوتها الخاص . إنها / إنه ، من يتحدث/تتحدث إلى الحكاية أو يخاطبها ، وعندما تبدأ/يبدأ فى حكاية هذه الحكاية وإعادة حكايتها. فإنها/إنه لا يتحدثان حولها. وذلك لأنه دون النشاط الخاص بالإحلال أو الإزاحة ، سيقوم "الحديث حول" بالمشاركة فقط فى الحفاظ على الأنظمة الضدية الثنائية (الذات/الموضوع ، أنا/هو ، نحن/هم)، وهى تلك الأنظمة أو الأنساق التى تعتمد عليها المعرفة المحددة أو الموجودة داخل حقل معرفى بعينه .

إن "ترينه" لا تقترح هنا القول فقط إننا عندما نقرأ / ننظر، فإننا نعيد كتابة النص (نتحدث عنه)، بل ، وهذا هو الأكثر أهمية ، إنها تقر بأنه أثناء تبنينا للسرديات وإعادة حكايتنا لها (نتحدث إلى) ، فإننا نقوم بتغيير البنيات نفسها التى تقوم بتنظيم الثقافة وإعادة تشكيلها.

إن هذا التساؤل عن الطرق التى نوجد بها فى قلب ثقافتنا، ومن ثم نقوم من خلالها على نحو مستمر بتكوين هذه الثقافة وإعادة تكوينها أو صياغتها هو - هذا التساؤل - الذى يعطى مجال الثقافة البصرية شكله الخاص، وروحه الخاص. إنه يعبر عن نوع من الفهم فحواه أن هذا المجال يشتمل على ثلاثة مكونات مختلفة على الأقل :

فأولا: هناك الصور التى توجد، وتتشكل، وتتنوع، وتنسب إلى مصادر وأشكال تاريخية متنوعة، وأحيانا متنافسة متصارعة .

وثانيا: هناك أجهزة الرؤية التى توجد تحت إمرتنا، والتى تقوم النماذج الثقافية السردية أو التكنولوجية بتوجيهها .

وثالثا : هناك تلك الجوانب الذاتية الخاصة بالوجود أو الرغبة أو الامتثال الانفعالى التى نرى من خلالها، والتى بواسطتها نقوم - فعلا - بتشكيل ما نراه أيضا .

ورغم أنه من الواضح أننى أركز اهتمامى فى هذا السياق على عملية التلقى - وبشكل خاص - أكثر من تركيز هذا الاهتمام على عملية إبداع الصور أو الموضوعات أو البيئات ، فإن الأمر الواضح أيضا أنه من بين أكثر الجوانب المثيرة للاهتمام فى الثقافة البصرية، أن تلك الحدود المزعومة القديمة بين الإنتاج والتنظير والتأريخ للصور، والثقافة البصرية قد تم محوها أو إزالتها؛ فلم تعد موجودة الآن ، بوصفها بدائل ، يحل أحدها محل الآخر .

لقد كنت أتعجب ، لسنوات عدة ، من تلك الصياغة التى تصف وضع الشخص الذى يواجه عملا فنيا تشكيليا بذلك التعبير الذى تكرر حد الابتذال: العين الماهرة The good Eye. فهل نقوم نحن بتطوير أشياء مثل : العين الدنيئة، والعين الحقود، والعين المتشككة ؟ وهل تعد العين الناقدة هى عين تحاذر - أو تحمى نفسها - من الانغماس فى المتعة ؟

إن الأمر يكون بالكاد هكذا، إذا كان علينا أن ننغمس فى تكوين تخييلات تعمل على تشكيل حالات الرؤية البصرية الذاتية الخاصة بنا بطريقة مناسبة .

وسأقوم توا بالاسترشاد ببعض ما جاء ضمن كتاب لورا ميلفى L. Malvey الذى يندرج ضمن النظرية النسوية حول السينما .

لقد وقع اختيارى منه على فكرة العين المستطلعة أو الفضولية The curious Eye كى أقوم بالمقابلة أو المقارنة بينها وبين فكرة "العين الماهرة" المتعلقة بالخبرة التقنية فى مجال الفنون.

فحب الاستطلاع أو الفضول المعرفى Curiosity يتضمن نوعا ما من التشويش، أو الارتياب، أو التقلب ، أو عدم الاستقرار، وينطوى ، كذلك ، على وجود فكرة عامة ما حول الأشياء تقع خارج مجال ماهو معروف ، فكرة ما عن أشياء لم تفهم بعد، ولم يتم تشكيلها بعد بشكل تام ، وكذلك نوعا من المتعة المحرمة أو الخفية أو المسكوت عنها أو غير المفكر فيها ، ونوعا، كذلك ، من التفاؤل بإمكانية اكتشاف شيء ما لم يعرفه المرء بعد، أو لم يكن قادرا على إدراكه من قبل .

وفى ضوء فكرة "العين المستطلعة" أو الفضولية هذه أريد أن أكشف بعض أبعاد هذا النشاط الخاص بالثقافة البصرية . وربما يتمثل أحد أفضل المؤشرات الخاصة بمدى عدم استقرار مثل هذا الشكل من حب الاستطلاع أو الفضول الخاص لمعرفة مالم يعرف ، فى ذلك الإنذار بالخطر الذى أحدثته هذه الصياغات المؤسسة الواضحة الخاصة بمجال الثقافة البصرية الجديد هذا .

لقد اشتمل عدد جديد من مجلة (أكتوبر) على استبيان يتعلق بموضوع هذا المجال الجديد من مجالات البحث . وقد دلت كل الإجابات التى قدمها مراسلو هذه المجلة - الذين طلب منهم الإجابة عن أسئلة هذا الاستبيان - على قدر عميق من الخلط والفقدان لإدراك الخصوصيات التاريخية والأسس المادية والأفكار العامة حول كفاءة هذا المجال وتميزه... الخ.

وقد نظر المشرفون على هذه المجلة إلى مظاهر الافتقار للمعلومات المحددة هذه حول هذا المجال على أنها تعبر عن فقدان المبادئ الراسخة المحركة لهؤلاء المراسلين فى نشاطاتهم . وقد كان أكثر علامات الإنذار دلالة Model ما ظهر من ذلك التداخل بين مجال تاريخ الفن ومجال آخر يسمى (النموذج الأنثروبولوجى) Anthropological .

لقد أصبت بحيرة امتدت فترة طويلة فيما يتعلق بهذا التحليل، وكذلك بسبب ذلك القلق الكبير الذى أحدثته . لقد تحدثت مع كل معارفى من علماء الأنثروبولوجيا الثقافية المتسمين بالدقة فى دراساتهم، وحاولت أن أفهم منهم تلك الجوانب التى لم أستطع أن أنتبه إليها، أو أعيها فى نتائج هذا التحليل .

لقد قرأت كذلك كل الاستجابات المتوقعة لأسئلة الاستبيان الذى طرحه المشرفون على مجلة (أكتوبر)، ومع ذلك لم تبرق بارقة صغيرة واحدة دالة على الفهم فى عقلى .

وأخيرا، ومن خلال قراءتى للرد الدقيق الذى كتبه توم كونلى T. Conley تحت عنوان "الضحك والإنذار بالخطر" Laughter and Alarm بدا لى أن السبب وراء مثل هذا الخلط إنما نجم عن ذلك النمو- أو التفضيل- المتزايد للنموذج النسبى Relativist فى التحليل الثقافى . حيث يفترض مثل هذا النموذج الأنثروبولوجى (النسبى) نوعا من الخصوصية المميزة للسياق

الخاص بأى إنتاج ثقافى ، وأن هذه الخصوصية هى بالضرورة – فى ضوء ما يفترضه "هؤلاء النسبيون"– أمر لا يمكن نقله أو تحويله إلى ثقافة أخرى.

وهكذا ، وفى ضوء هذا التصور ، يتم نفى ـ أو استبعاد ـ وجود قدرة عامة معينة على تأسيس مجموعة من القيم الأصيلة أو المتأصلة أو مجموعة من محكات الامتياز (أو التميز) الخاصة بالصور أو الموضوعات الثقافية ، التى قد تعلو ـ أو تتجاوز ـ الشروط المحددة الخاصة بتكوينها أو إنتاجها ، ومن ثم ، تشكل ، نوعا من العلائقية غير الثقافية Metacultural relationality (كما يحدث مثلا عندما ننظر فى ضوء النموذج الحداثى التقليدى إلى النتاج الطليعى المعروف تاريخيا فى أوروبا والولايات المتحدة، بوصفه مجموعة من الحركات الفنية الإبداعية الدولية المترابطة فيما بينها والتى تشترك فيما بينها ، فى روحها التصادمى الخاص، أو الذى يقوم على أساس المجابهة للقديم والتقليدى، وفى التزامها، كذلك بالتجريب الشكلى) .

أما الآن ، فإن المشرفين على مجلة (أكتوبر) الذين عبروا عن جوانب القلق ـ هذه كلها ـ المتعلقة بالخوف من تآكل تاريخ الفن القديم الجيد بسبب– أو من خلال– هذه المخاطر المتزايدة الخاصة بما يسمى النسبية الأنثروبولوجية، هم أناس من الصعب وصفهم بالسذاجة من الناحية الفكرية .

فالحقيقة هى أنهم كانوا ، إلى حد ما ، مسئولين عن تعريف جيلى بمؤرخى الفن ونقاده، أصحاب النماذج التحليلية الجيدة ، وأيضا بذلك النقد الثقافى المهم الذى جاء من فرنسا وألمانيا أيضا ، كما جعلونا على ألفة بتلك المناظرات الثقافية التى دارت فى الولايات المتحدة. كذلك لم يكن هؤلاء المحررون من المفكرين الانعزاليين الذين ينغلقون داخل أطر من المناقشات الثقافية القومية أحادية الجانب .

ومن الواضح ، كذلك ، أنهم كانوا على وعى بأن فكرة "النسبية" تحمل بداخلها كل الجوانب الأساسية الخاصة بالاتجاه الثقافى المحافظ .

ومن أشهر حالات الهجوم الضارى ضد النسبية الثقافية ما ظهر فى الثمانينيات فى ألمانيا من اتجاهات تحت عنوان Historikerseit، حين قامت مجموعة من المؤرخين الألمان المحافظين أمثال نولته Nolte وبروزات Broszat بطرح دعاوى حول إمكانية دراسة الحركة الفاشية الألمانية فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، بوصفها ذات صلة وثيقة بكل أشكال الفاشية وأنظمة الحكم الشمولية الأخرى التى ظهرت فى الفترة التاريخية نفسها تقريبا.

لقد قام مشروع هؤلاء المؤرخين المحافظين الجدد الألمان على أساس نوع من السياسة التى تحاول التقليل من وطأة الشعور بالذنب؛ وذلك من خلال تقويض أسس الخصوصية التاريخية (المرتبطة بالفاشية الألمانية خاصة)، سواء من حيث السبب أو من حيث النتيجة .

وقد كانت الاتهامات "بالنزعة النسبية" ـ التى لوح بها مؤرخو اليسار الليبرالى فى الغرب فى وجه أصحاب المشروع البحثى سالف الذكر ـ راجعة ، إلى حد كبير ، إلى حقيقة أن الكثير مما احتواه هذا المشروع من كتابات إنما كان يهدف إلى إعادة التقييم (أو التصحيح) ، ومن خلال مصطلحات أخلاقية ، للأحداث والسياسات الخاصة بتلك الفترة . وهكذا صنفت الفاشية القومية الاشتراكية على أنها تندرج ـ أو تلتقى فى علاقة ما ـ مع غيرها من أشكال الفاشية الأوروبية الغربية، وكذلك مع أنظمة الحكم السوفيتية الشمولية، وقد وجد كذلك، أنها كانت إما أشبه بالاستجابة لتلك الاتجاهات، أو كانت مماثلة لها ، أو أنها كانت جديرة بالمقارنة مع مثل هذه النماذج دون أن ينتابنا رعب كبير من ذلك .

أما مالم يحاول هؤلاء المؤرخون القيام به فهو أن يعيدوا تأكيد الفهم لفكرة الفاشية ذاتها، ويضعوها فى أطر جديدة بعيدا عن التاريخ القومى الخاص المحدد ، أو أن يفهموها فى علاقتها

بقيم وجماليات محددة مرتبطة بالفترة الحديثة أو داخلها، أو بأية احتمالات أخرى متاحة للقيام بنزع الإطار عن مناقشاتهم الخاصة للفاشية من خلال التفكير فى مجموعة من البدائل المفيدة فى فهمها ، وكذلك أن يتمكنوا من مساءلة ذات اليقين الخاص بأننا نعرف ماهى الفاشية- التى هى موضوع البحث - حقيقة فى جوهرها ؟

تأخذ المناقشة الخاصة للخصوصية التاريخية ، فى ضوء هذا السياق ، الشكل الخاص بأحد طراق التفكير النمطية الثابتة الآتية :

أ - الاهتمام بموضوع دراسة ما يكون منفصلا (أو غير مترابط) ثابتا ومعروفا جيدا .

ب - الاهتمام بسياقات منفصلة ، ثابتة ، محددة (هنا يتم الاهتمام بالثقافات القومية ذات الحدود الفاصلة الواضحة بينها) .

وهى السياقات التى تكون منغلقة على تواريخها الخاصة ، كما أنها تفصل بين جوانب التاريخ الخاصة ذاتها هذه فى الوقت نفسه .

ويفترض أصحاب هذا الاتجاه - أى الخصوصية التاريخية- أنهم يعرفون - ومن خلال مصطلحات غير محددة ، بطبيعة الحركة السياسية ، وأين تبدأ الثقافة القومية ، وأين تنتهى ، وهم يفترضون كذلك أن هناك فروقا اجتماعية وثقافية وعرقية وجنسية لا نهاية لها ، تلتحم - أو تتجمع معا - حول تلك الصياغة الدرامية الخاصة بموضوع يطلق عليه اسم (الفاشية) .

فى مقابل ذلك ، فإن المشروع البحثى الثقافى الذى وصفته مجلة أكتوبر على أنه يختلط بما يسمى "النموذج الأنثروبولوجى" يهدف إلى تأسيس خصوصيات ثقافية داخلية ، يمكنها بدورها أن تحاول القيام بحوارات فيما بين الثقافات ، فى الوقت نفسه الذى تحافظ فيه على الاعتبار/الاحترام الضرورى للقيمة والدلالة الجادة الخاصة بأى إنتاج ثقافى خاص .

إن هناك عالما خاصا يتعلق بذلك الفرق السياسى الحاد بين السياسات الخاصة بهذين المشروعين الثقافيين / التحليليين ، اللذين يبدوان أنهما يحتاجان لقراءة مركبة تدمج بينهما . ولهذا كيف يمكننا أن نشرح ما يبدو على نحو واضح ، أشبه بالمنزلق السياسى المثير للارتباك هنا؟

بمقدورى أن أتبنى اتجاها واقعيا (براجماتيا) بسيطا وأقول إن الأمر يتعلق ، بكل بساطة ، بفقدان الحدود الفاصلة بين الحقول المعرفية ، وكذلك بالجوانب المشهورة أو ذائعة الصيت التى تم إرساؤها فى أية مجالات متخصصة ، والتى يتم الآن إخضاعها للتساؤل من خلال ظهور حقول معرفية جديدة .

لكن هذه المقولة ستنم ، كذلك ، على نوع من عدم الاحترام للمجلة التى ساهمت فى تطورى الفكرى الخاص ، وقد تفيد فى التعبير الشخصى الخاص حول قضية سياسية جادة ، ومن ثم قد تعمل على التقليل من الأهمية العلمية لوجهة النظر الخاصة بى .

من الواضح أن الأفكار المتعلقة بالنزعة النسبية الثقافية لا يمكن سحبها أو تحويلها من مناقشة إلى أخرى دون أن تقوم فى الوقت نفسه بتجاهل السياسات التى قامت بتشكيل كل مناقشة من هذه المناقشات .

فكى ننزع الإطار Unframing عن التراتب الخاص بالامتياز ، وكذلك عن القيمة الشاملة أو العالمية التى تسود أو تهيمن على مجموعة من الإنتاج الثقافى ، بينما نقوم فى الوقت نفسه بإلقاء كل أشكال الثقافة الأخرى فى زوايا النسيان ، كما حدث فى حالة تلك الاتهامات غير الدقيقة التى ظهرت فى مجلة (أكتوبر) ؛ فهذا لا يعنى بالضرورة أن يقوم بإطلاق نزعة عالمية (شاملة) غير متمايزة ؛ فيها يكون كل شىء مساويا لكل شىء آخر .

والأمر الأدق ، بدلا من ذلك ، هو أن نقول إن مثل هذا الأمر يفتح الباب أمام الاحتمالات الخاصة بتحليل السياسات التى تقف وراء كل نموذج ذى نزعة نسبية خاصة ، ونفتح الباب كذلك

للتمييز بين هذه النزعات، بدلا من الاهتمام بالتمييز بين القيمة المفترضة للموضوعات من ناحية، والصور من ناحية أخرى.

إن التاريخ الذى اعتقد المشرفون على مجلة (أكتوبر) أنه مفقود، أو اختفى بشكل محزن، تاريخ لم يختف فى واقع الأمر، لقد قام ببساطة بتغيير الأرض الذى ينتمى إليها. ففى الثقافة البصرية يصبح التاريخ هو تاريخ الرائى أو المشاهد أو تاريخ الخطاب المهيمن، وليس تاريخ الموضوعات أو الأشياء. ويترتب على ذلك، بالضرورة، أن هذا التحول يحدد بدوره حدوث تغير ما فى كل موضوع للمناقشة أو التحليل، وهو تحول أصبحت فيه المشاركة فى المناقشات - فى المقام الأول والقيام بهذه المشاركة كذلك من خلال طريقة منهجية معينة، وفى وقت معين - أحد جوانب هذه المناقشة ذاتها، وليس شيئا منفصلا عنها.

إن التوحيد أو الضم بين المعرفة الموقفية، وكذلك تحليل الخطاب الخاص بالذات المنعكسة فى الخطاب المصحوب بنوع من الوعى التاريخى الخاص بالذات الرائية أو المشاهدة يمثل بالكاد أرضا مناسبة للتشاؤم المحزن، إنه - ببساطة - يمثل فرصة لنوع من الوعى الذاتى واختبارا حادا للسياسات الملازمة لكل مشروع خاص بالتقييم الثقافى.

المشاهدة (التلقى) فى مجال الرؤية البصرية :

إن الفضاء الذى تدور فيه المناقشة الحالية هو مجال الرؤية البصرية، الذى هو ميدان أكثر اتساعا من ذلك المحيط الخاص بتوزيع الصور أو تدويرها أو طرح الأسئلة حول طبيعة التمثيل المعرفى. إن على هذا الفضاء، أى مجال الرؤية البصرية، أن يبدأ بأسئلة أكثر تحديدا إلى حد كبير.

لقد حمل هذا الفضاء - فى الغرب - على عاتقه العبء الثقيل الخاص بأشكال الخطاب العلمية والفلسفية لفترة ما بعد التنوير وذلك فيما يتعلق بمركزية الرؤية الإمبيريقية المحددة للعالم بوصفه عالما قابلا للإدراك. وفى مثل تلك التحليلات نجد أن النظرة المحدقة The gaze قد وصفت على أنها الجهاز الخاص بالفحص، والتحقق، والمراقبة، والمعرفة، وهى كذلك الجهاز الذى يخدم فى الحفاظ على التقاليد الخاصة بالنزعة العلمية التى تنتمى إلى عصر ما بعد الأنوار (التنوير) الغربى ومظاهر التكنولوجيا الحديثة الأولى. وتتجلى جوانب قصور مثل هذه التأويلات التاريخية لمجال الرؤية – بوصفه موضوعا مركزيا فى مشروع التنوير الغربى المستمر – فى أنها تخلو من أى ديناميات سياسية أو نماذج دالة على الذاتية (كما أوضح ذلك كتاب مارتن جى M. Jay المنهجى الحديث - بطريقة استثنائية - الزاخر بالمعلومات المسمى العيون الخفيضة Downcast eyes. لقد أصبح هذا المجال من خلال مثل تلك النظرة مجالا محايدا، تقوم خلاله عين بريئة ساذجة Innocent بالتجول بحرية، هنا وهناك، بواسطة مشاهد غير ذات موقف محدد.

هكذا يمكن الآن فهم نوع النظر الذى كان محرما أو مشروعا من خلال الأوامر والنواهى العلمية أو نوع الرقابة التى زعم أصحابها ضرورة وجودها من خلال وضع أسس التحضر والسلوك المهذب بهدف اجتثاث جذور الإجرام أو مظاهره.

إن ذلك النوع من النظر يمكن فهمه من خلال تلك الأسئلة أو القضايا الخاصة حول : من يسمح له بالنظر؟ ولأية أغراض محددة؟ وما هى أشكال الخطاب الأكاديمى، أو الخاص بالدولة، الذى يجعل من مثل عمليات النظر هذه أمرا مشروعا ؟

تقوم هذه الوفرة الهائلة الحديثة من المعلومات فى تراث الكتابات حول (الرؤية)، كما تظهر فى العديد من أشكال الخطاب الفكرية، تقوم بالضبط بما هو عكس الهدف الذى انطلقت الثقافة البصرية من أجل تحقيقه، إنها - هذه الوفرة من الكتابات حول الإبصار - تعيد إنتاج

كمية هائلة من المعارف المملة التقليدية ، وتخبرنا ، كذلك ، بمعلومات معينة حول الطريقة التـ نظر من خلالها الفلاسفة والمفكرون الكبار إلى مفهوم الإبصار، وذلك داخل نموذج فلسفى أو غ فلسفى ثابت.

من الأمور التى تدعو للشعور بالخزى أن بعض "المنظرات" أصحاب الاتجاه النسوى مثـ لوسى إريجارى L. Irigary (التى قامت فى كتاباتها بتفكيك الحدود الفاصلة الخاصة بالمعرف الخطية (المباشرة) الهيراركية (التراتبية)) قد كتبت – فى ضوء هذا المسار – بطريقة غير مستبصرة من الإعجاب والثناء على الاتجاه النسوى عن طريق تضمينه داخل سجلات تاريخ الفكـ الغربى .

وعلى العكس من ذلك ، فإن المناقشة المقابلة (الموازية) فى الثقافة البصرية قد تفتح نافذ تطل من خلالها أسئلة وتطرح حول كيف استطاعت المعرفة أن تنتج الفكرة العامة حول الإبصا الذى يوظف من أجل خدمة سياسية معينة أو إيديولوجيا معينة ، وكيف وضعت هذه الفكرة، أ تم إسكانها وسط مجموعة مختارة من الصور ، يتم رؤيتها من خلال أجهزة خاصة، وتعمل على الوفاء بالحاجات الخاصة بالذوات المتمايزة .

لقد بدأت مناقشة فعل المشاهدة spectatorship فى ضوء -(مع عدم الاستبعاد للضمين الفروق الجنسية والثقافية، مع ظهور النظرية النسوية حول الفيلم (أو السينما)، واستمرت مـ خلال أشكال الخطاب النقدية لثقافات الأقليات والثقافات الناشئة الجديدة، وقد ركزت اهتماماتها على النظرة المحدقة ، والرغبة ؛ وقد قسمت أشكال الخطاب هذه فعل المشاهدة إلى: ذوات راغبة Desiring subjects، وموضوعات مرغوبة Desired objects، على نحو متزايد من مثيل هذه القسمة الثنائية من خلال تلك التحويرات أو عمليات الانفلات (أو الانزلاقات) بين الحدود المتآكلة (المعراة) Ever-eroding لعمليات الموضعة أو التشيؤ أو الذاتية المتماسكة .

ونحن قد وصلنا، فى الوقت الراهن ، إلى نوع من الفهم بأن الكثير مما يتعلق بالهوية الجنسية والعرقية الأولية فى مجال الرؤية البصرية إنما يتشكل من خلال عمليات التمايز السالب Negative differentiation : فالبياض يحتاج إلى السواد كى يشكل ذاته بوصفه حالة ما من حالات البياض ، وتحتاج الذكورة إلى الأنوثة أو إلى الذكورة المؤنثة كى تشكل ذكورتها الخاصة ، وذلك من خلال طرز أو أشكال معيارية متفق عليها . وأن السلوك المتحضر أو المهذب والاحترام البرجوازى يحتاجان إلى وجود الآخرين المتسمين بالفظاظة ،على نحو نمطى ، سواء كانوا من السكارى أو من المفكرين أو أى شخص آخر – يوجد خارج المعايير الخاصة بالتظاهر الخادع- وذلك من أجل تحديد أو تعريف الشفرات غير الموجودة ـ أو تعريفها ـ لما يكون عليه السلوك (المقبول) .

على كل حال ، فإننا نفهم فى الوقت نفسه ، أن كل هذه الشفرات والسلوكيات إنما هى أمور تم تكوينها اجتماعيا ، وأنها أمور أدائية Performative ترتبط بالممارسات الخاصة للأفراد، بدلا من كونها Attributed أو منسوبة للأفراد بشكل جوهرى ، ولذلك فإنها هويات ـ أو كيانات ـ غير ثابتة ، على نحو جوهرى. هكذا يصبح مجال الرؤية البصرية أرضا مشتركة للتنافس والصراع الذى تحاول المعيارية غير المستقرة على نحو مستمر شديد الحماس أن تلقى برواسيها فيها.

إن أفلاما مثل : اللعبة الباكية (أو لعبة الصراخ) The Crying Gams، أو الإغواء الأخير The last seduction تتلاعب بشكل دقيق بعمليات تآكل الافتراضات الخاصة بأن شيئا ما- وهو هنا هوية النوع (الجنس) فى هذين الفيلمين- يشبه ذلك الاسم الذى يطلق عليه. وتبرز مثل هذه الأفلام كذلك تلك التغيرات العنيفة المفاجئة التى تنتجها عمليات عدم الاستقرار واهتزاز

ثبات الهويات هذا . إن فعل المشاهدة بوصفه مجالا للبحث يدرك جيدا أن ما تراه العين على نحو ظاهرى يكون موجها ، نحوها ، محملا بمجموعة كلية كبيرة من المعتقدات والرغبات وكذلك بمجوعة من اللغات المشفرة والأجهزة المرتبطة بالنوع .

وأخيرا ، فإن مجال الرؤية البصرية هو مجال مستمر متواصل عبر ذلك الوهم خاص بالمكان الشفاف Transparent .

إن وهم الشفافية يمثله ذلك المقتطف المأخوذ نقلا عن نيويت جينجريتش الذى أشرت إليه فى بداية هذا المقال : "عندما رفعت عينى رأيت أمريكا" . ففى هذا السيناريو كانت لديه (الرؤية) . فأمريكا ، بكل الوحدة والتجانس المفترضين فيها ، موجودة هناك متاحة أمام رؤيته البصرية ، إنها قابلة للرؤية من خلاله ، والفضاء المكانى الموجود بينهما هو كيان شفاف لا توجد به أية عقبات أو حواجز تعوق الفورية والوضوح الخاصين بـ (رؤيته) .

وقد عبر هنرى لوفيفر سياسيا وفلسفيا عن هذه الحالة على نحو أعمق نظريا فى كتابه "إنتاج الحيز المكانى" The production of space عام ١٩٩١ عندما قال :

"هنا يبدو المكان مضيئا ، واضحا ، يطلق العنان للنشاط. إن ما يحدث فى المكان يضفى ما يشبه الإعجاز على التفكير، ذلك الذى تتلبسه روح جديدة ومن خلال وجود تصميم خاص ما (بالمعنيين الخاصين لهذه الكلمة). فالتصميم قد ينظر إليه بوصفه وسيطا- شديد الدقة فى ذاته- بين النشاط العقلى (الاختراع مثلا) والنشاط الاجتماعى (تحقيق هذا الاختراع أو تنفيذه) ، كما أن هذا التصميم قد ينشر أيضا أو يوزع عبر المكان . يتقدم الوهم الخاص بالشفافية ، جنبا إلى جنب مع فكرة المكان، بوصفه شيئا بسيطا أو خاليا من الشراك أو المواضع السرية . إن أى شىء خبئ (خفى) أو لا يشبه شيئا آخر- ومن ثم من المحتمل أن خطرا - يكون خصما معاديا للشفافية ، تلك التى ينظر إلى كل شىء فى ظلها ، فى لمحة واحدة من خلال العين العقلية التى تضئ كل ما تتأمله" .

إلى حد ما ، كان على مشروع الثقافة البصرية أن يحاول أن يعيد شغل الحيز المكانى بكل أنواع الحواجز والصور غير المعروفة التى يحاول وهم / خداع الشفافية أن يخليه منها. إن الحيز المكانى، كما نفهمه ، هو دائما متمايز : إنه دائما جنسي وعرقي ، إنه يتكون دائما من تدوير رأس المال ، وخاضع دائما لخطوط الحدود غير المرئية التى تحدد عمليات الاشتمال والاستبعاد ، والأكثر أهمية ، إنه- هذا المكان- مأهول دائما بعقبات غير معروفة (وغير متعرف عليها)، لا تسمح لنا بأن (نرى) ماهو موجود ، هناك ، وراء ما نتوقع أن نجده . وكى نعيد شغل المكان بكل العوائق الموجودة مع تعلمنا فى الوقت نفسه ، أن نتعرف عليها ، وأن نطلق عليها أسماءها، معناه أن نفهم مدى صعوبة التوتر الذى نعانيه كى نرى جيدا ، وكذلك مدى تعقد الجهد الذى ينبغى أن يقوم به مجال الثقافة البصرية هنا .

الشروط البصرية للتأريخ :

لقد حاولت وضع خريطة تفصيلية لبعض مكونات مجال الثقافة البصرية . والأكثر أهمية من ذلك أنه ينبغى علىّ أن أحاول توضيح الأهمية الخاصة للعمليات النشطة فى هذا المجال المعرفى . لقد قلت أولا : إن عمليات نزع الإطار Unframing التى وصفتها سلفا قد تقودنا نحو موضوع جديد للدراسة قد يحدد بدوره القضايا المرتبطة به. وتكون هذه القضايا ، بدورها ، محددة من خلال شروط ثقافية ملحة متنوعة وكذلك إشكاليات ثقافية نواجهها كل يوم.

ينبغى أن نكون قادرين على تجميع مجموعة من المواد وحفنة متنوعة من التحليلات المنهجية حول قضية معينة تحددها مستويات الواقع ، أو أشكاله الثقافية والسياسية ، أكثر مما تحددها مجموعة من الحجج المدرسية ، ذلك سيبدو خطوة مهمة للأمام فى ذلك المشروع الخاص

بإعادة صياغة المعرفة، بحيث تصبح قادرة على التعامل - بشكل مسئول - مع الشروط الحية لمستويات الواقع المتصارعة ، ومنها تلك الشروط التى نواجهها فى عالمنا اليوم .

وهناك أيضا ، على أية حال ، لحظة تحذيرية ما، تدق ناقوس الخطر ، فعندما نقوم بتجريد أنفسنا من الانتساب إلى فترات تاريخية ، ومدارس أسلوبية أو جمالية ، ومواضع ثقافية وقومية ، أو من الحدود المقيدة لقراءتنا للموضوعات من خلال طرز الإنتاج لها أو طرقها وشروطها، فإننا نكون قد دخلنا إلى منطقة محفوفة بالمخاطر، جوهرها أننا نقوم بتجريد - أو سلب - علاقة ذاتنا الخاصة بالمكان .

هذه هى النقطة التى ربما ندلف منها - أو عندها - إلى ذلك الجانب الشائك الأكثر إثارة للجدل والنزاع فى هذا المشروع الكلى الجديد؛ وذلك لأنه قد أصبح واضحا بالنسبة لنا جميعا - رغم أننا ننتمى إلى حركات ثقافية جماعية مختلفة على نحو جذرى داخل الثقافة النسوية النظرية ومتعددة الثقافات والنقدية المعاصرة- أن الخصوصية التاريخية هى جانب مهم على نحو حاسم من جوانب العملية الكلية الخاصة بالمعرفة الثقافية والإنتاج الثقافى .

لقد حاولت كل حركة من هذه الحركات أن تحرر جماعاتها الهامشية من القمع الناجم عن عمليات الحذف أو الاستبعاد أو الإخفاء لها .

وقد أصرت هذه الحركات - بكل ما امتلكته من نوايا وأهداف - على أن تمتلك شيئا كى تقوله ، وأن تمتلك لغة تستطيع أن تقول هذا الشىء من خلالها ، وأن تمتلك موضعا تستطيع أن تقول من خلاله ما تريد .

لقد وصلت إلى الوعى النقدى الخاص بى داخل النظرية النسوية التى ظهرت فى أوروبا والولايات المتحدة خلال ثمانينيات القرن العشرين . لقد ساهمت أشياء كثيرة فى هذا الأمر دون شك، ومنها على سبيل المثال لا الحصر : ذلك البوح أو الكشف المبكر للذات الأنثوية وتواريخها، أو تجليات سيرتها الذاتية الخاصة المتعددة ومواضعها الخاصة ، وكذلك ذلك الإصرار على حديث المرأة عن نفسها بوصفها امرأة لها كيانها المميز ... الخ .

وقد ساهم ذلك كله فى تكوين الاتجاه النقدى الأنثوى الذى يماثل - فى أهميته - ظهور أنماط الخطاب الجديدة المعبرة عن الأقليات الثقافية ؛ وهى تلك الأنماط من الخطاب التى ساهمت، بشكل فعال ، فى إعادة الكتابة لثقافات الشعوب التى كانت مستعمرة من قبل ، بعد أن وضعت الأسس القوية لهاتين الحركتين : الحركة النسوية، وثقافات الأقليات والشعوب المستعمرة، وتم النظر إليهما بوصفهما حركتين مهمتين ، وشرعيتين من الناحية الفكرية ، كانت الخطوة التالية هى استخدام النوع Gender فئة للتحليل لبعض الفئات الأخرى مثل: الأسلوب، والدورية (أو الفترات التاريخية المتعاقبة ، التى يتكرر حدوث أشياء معينة فيها)، أو لفئات أكثر عمومية مثل "الحداثة" التى تشتمل على هاتين الفئتين معا .

(ولم يكن هذا أمرا بسيطا ، فأنا لا أستطيع أبدا أن أنسى تعليقات أحد أساتذة الفن فى Vassar الذى قال بعد محاضرة ألقيتها هناك حول التكوين البصرى للاتجاه الذكورى، وكذلك ذلك التميز الفنى المعطى للذكر فى بعض "البورتريهات" أو الصور الشخصية عبر تاريخ الفن، لقد قال بشكل عام إن تعليقاتى القليلة حول بعض الأشكال الأنثوية الفرعية أو الثانوية داخل هذه اللوحات كانت- تلك التعليقات- أقل إثارة للاهتمام من تنظيرى الخاص الذى قدمته حول التكوينات البصرية المجسدة للذكورة ، وإننى كذلك بوصفى مؤرخة فنون أنتمى للاتجاهات الأنثوية ينبغى أن أواصل اهتمامى بتلك التكوينات الذكورية بشكل خاص) .

تعد الأسئلة السياسية حول: من الذى يسمح له بالكلام ، وحول: أية موضوعات ينبغى له أن يتكلم عنها من الأمور الجوهرية هنا .

إن مثل هذه الأسئلة قد ترفع القيود المفروضة على قدرتنا العقلية الضرورية للانهماك في مثل هذه النصوص والصور ، أو غيرها من المثيرات والأطر التى تواجهها فى الحياة ، وتساعدنا كذلك فى تحطيم الحواجز المقامة حول المعرفة المسموح بها أو الموضوعة داخل حدود متخصصة ضيقة؛ وذلك بدلا من أن نعيد ، ببساطة ، وضع هذه المعرفة داخل مجموعة أخرى من الحدود الرسمية أو الشكلية .

وتكمن الإجابة - على الأقل من وجهة نظرى الخاصة - فى إبدال الخصوصية التاريخية الخاصة بـ: الذى ، التى ، الذين ، يقومون بالدراسة... بـ الخصوصية التاريخية التى تتم دراستها.

وكى يحدث هذا التحول دون أن نقع فريسة لتشعيبات قصصية أو متعلقة بالسير الذاتية بشكل لا نهاية له، وتشترط وجود الخبرة الخاصة أساسا للمعرفة ؛ ينبغى أن نقرأ كل ثقافة من خلال السرديات الثقافية الأخرى، التى غالبا ما تكون عدائية تجاهها ومتنافسة أو متصارعة معها. إن مثل هذه العملية الخاصة بالترجمة Translation والتفاوض المستمر هى عملية مرهقة جدا، وخاصة فيما يتعلق بإنكارها لوجود موضع ثابت محدد ، لكنها هى نفسها ، التى تسمح لنا بتحويل ذلك العبء المتعلق بالخصوصية من كونه متعلقا بالمادة إلى كونه خاصا بالقارئ ، كما أنها تحمينا أيضا من الوقوع فى براثن الأخطار المحدقة بعملية نزع الموضوع من سياقه أو موضعه الخاص بشكل كامل .

وقد يساعدنا ذلك كله على أن نفهم أنه فى اللحظة نفسها التى تزودنا الخصوصية التاريخية خلالها بالحرية والقوة السياسية للحصول على بعض حقوقنا المنتزعة منا ، فإنها تقوم كذلك بسجن الآخرين أو حصارهم داخل بنية ثنائية لم تعد تعكس ظروف الواقع وحالاته الخاصة بالوجود المعاصر .

وأحب أن أوضح ما قلته توا من خلال عرض صورة موجزة من مشروع طويل المدى انشغلت به خلال ثلاث سنوات مضت . وقد كان هذا المشروع يشتمل على أجزاء عدة وعلى أنماط متعددة من النشاطات التاريخية والنقدية، ويشتمل غالبا على كمية معينة من الكتابة الروائية . وقد كانت نقطة البداية بالنسبة لى هى الحاجة إلى التفكير من خلال بعض القضايا التى تتعلق بمشروعات الاحتفالات بالمناسبات العامة الخاصة ببعض الأحداث التاريخية والفوائد السياسية التى تحققها عمليات الإحياء لهذه الذكريات فى ثقافات مختلفة عبر فترات مختلفة. كذلك كان على أن أفكر فى ضوء هذه المشكلات فى علاقتها ببعضها بعضا بشكل يختلف (أو يتضاد) مع التعبير الرسمى الواضح الخاص بالثقافة القائمة بإحياء الذكرى. وقد كان الأمر متعلقا كذلك بصفتى إنسانة قضت سنوات عدة من عمرها فى ألمانيا، مندمجة خلالها فى الثقافة السياسية الخاصة باليسار الألمانى ، ثم حديثا بصفتى معلمة وناشطة سياسية فى الولايات المتحدة ، وحيث أصبحت على ألفة ، وتم تشكيل تفكيرى من خلال تلك المناقشات الخاصة بالتعدد الثقافى والفروق الثقافية.

ومن نماذج إحياء الذكرى ذلك الرعب داخل إسرائيل الذى أصبح أمرا بالغ الأهمية فى الحفاظ على ثقافة الشعور بالقلق الدائم المرتفع لدى السكان ، وهو نوع من القلق الواضح المستمر على نحو مزعج، والذى لايمكن أن يهتز أو يضعف رغم كل الشواهد على ذلك التفوق العسكرى والتكنولوجى الكبير لإسرائيل بين دول شرق البحر الأبيض المتوسط؛ فلا يهم عدد المعارك التى كسبت ، ولا عدد الأعداء الذين أبيدوا ، ولا عدد المرات التى أكدت فيها الولايات المتحدة التزامها وإخلاصها لسكان إسرائيل ، ولا الأموال الضخمة المتدفقة والأسواق الرائجة؛ فسكان إسرائيل مستمرون فى الحياة مدفوعون بالخوف من الإبادة ، وهى الحالة التى أبقتها النصب التذكارية للهولوكوست حية محافظا عليها .

لذلك كان أحد الدوافع الملحة فى مشروعى البحثى الذى فكرت فيه هو طرح المساءلة حول الفوائد السياسية للممارسات الخاصة بإحياء الذكرى عموما .

فى الوقت نفسه ، كان علىّ أن أفكر فى تلك الوفرة من النشاطات الخاصة بإحياء الذكرى فى ألمانيا، وأن أفهم جليا أنماط الخطاب الألمانى الخاصة بالشعور بالذنب. وهذه الذكرى العامة الإجبارية. ومن خلال العمل فى ضوء هذا السياق ، فهمت أن أنماط الخطاب المعبرة عن الذنب فى ألمانيا، كما تمثلها تلك الاحتفالات الكبيرة الخاصة بإحياء الذكرى المرتبطة بالذنب ، إنما تعكس شكلا من أشكال الإغلاق أو الختام التاريخى للاهتمام بهذا الموضوع .

لقد افترضوا أن المرء يمكنه أن يستبدل الحضور (نصب تذكارى أو تمثال أو مجموعة تصورية أو فكرية معقدة (مركبة) من الاستجوابات التى تتم فى أماكن عامة ، يستبدله بالغياب (الملايين الذين قتلوا). وثانيا ، لقد أصبحت الشخصيات الرئيسة فى هذا الحدث مجمدة فى تلك المواضع الثنائية التى يشغلها الضحية والمجرم . وقد وصل كلا منهما ، فيما يبدو إلى نهاية بائسة.

أما القول إن التطور الثقافى الجديد المهجن المستمر لا يتعلق باليهود والألمان فقط، ولكن بكائنات بشرية عدة قد تأثرت بتلك الأحداث الفاجئة العنيفة الخاصة بالفاشية والحرب، وأن هذا قد حدث فى أماكن عدة عبر العالم ، وفى أماكن جغرافية وثقافية أخرى؛ فهو قول يتم إنكاره تماما . وأخيرا فإن تلك الصدمة التاريخية الخاصة بالهولوكوست التى تم ربطها بالشبح الخاص بالفاشية الأوروبية قد أصبحت مؤشرا على كل أشكال الرعب السياسى وما يترتب عليهًا من آثار. وقد أفرز هذا التصور ، مرة أخرى ، مؤشرا مركزيا أوروبيا للاعتدال والهوية السياسية يتم فرضه على كل مفهوم خاص من مفاهيم الرعب السياسى .

ومن خلال وجودى الخاص بالولايات المتحدة فقد لاحظت - وأنا فى حالة من الفزع - تلك الكثرة المتزايدة فى إنشاء متاحف للهولوكوست عبر الولايات المتحدة خلال السنوات الأربع الأخيرة (١٩٩٤- ١٩٩٨) .

وعندما نضع هذه المتاحف داخل السياقات الخاصة بالحروب الثقافية المعاصرة، التى يمثلها هذا الصراع أو التنافس بين الثقافات التقليدية والتفوق الحالى للإرث الخاص بالثقافة الأمريكية والأوروبية ، عندما نضع هذه المتاحف داخل هذه السياقات فإنها هذه المتاحف تكتسى خاصية مثيرة للاضطراب والإزعاج على نحو بالغ .

إنها شكل من إعادة الكتابة للماضى القريب، يمكن من خلاله أن يتبارى تفسير أوروبى خاص للرعب مع ذلك الرعب الناشىء محليا، والخاص بالعبودية والإبادة للشعوب الأصلية . إن ذلك يكتسب أيضا شكلا خاصا بمحاولة إعادة تبرئة تراث الهجرة فى الولايات المتحدة فى لحظة تتم فيها على نحو مستمر مناقشة موضوع الهجرة هذا من خلال أفراد غير أوروبيين أو ينتمون إلى عرقيات مختلفة .

ومما يثير الانزعاج لدىّ بطرق عديدة أننى أحاول أن أعيد الحصر فى هذا الملخص السريع لإشكالية من هذا النوع ، لكن الأمر الأساسى هو أننى قد فكرت فى الطرق المتنوعة التى كان يقف هذا التأويل من خلالها وراء كتابة كل ما يتعلق بيهود العالم وذلك من خلال التأكيد الخاص على أنهم أوروبيون ، وهو أمر ليس صحيحا بطبيعة الحال، كما أننى فكرت كذلك فى الطرق التى أطلقت هذه التأويلات من خلالها نوعا من صراعات الرعب عبر تاريخ الولايات المتحدة ، بين اليهود والأمريكيين من أصل أفريقى ، وسكان أمريكا الأصليين أيضا .

وبوصفى إنسانة مرت بحالات من الإحلالات والاستبدالات الثقافية ، فقد تحركت عبر كل هذه الثقافات واللغات، وكانت لى مواضعى ومواقفى الخاصة داخل أنماط الخطاب السياسية

فى كل هذه الثقافات . لم تكن عمليات الإحلال (أو الإزاحة) التى مررت بها من ذلك النوع التراجيدى أو الخاص بالفئات الأقل تميزا ، بل كانت نتيجة ، لحب الاستطلاع أو الفضول المعرفى الذى لا يقر له قرار، والذى لازمنى طيلة حياتى . وقد كان هناك دافع غلاب يهيمن علىّ حتى أكتب كل هذه الإشكاليات عبر بعضها بعضا، وأن أنظر وأرى ما إذا كانت هناك استبصارات مهمة ستنتج عن ذلك أم لا ، وهل هذه الاستبصارات تتجاوز الوضع الثقافى والسياسى المحلى الخاص بهذه الإشكاليات . وبوصفى إنسانة تحتل موضعا ذا صبغة غير ثقافية (وهو أمر عندما يتزايد تفكيرنا الواعى فيه سنجده حالة ملازمة لمعظمنا). أعرف أن عملية الوساطة Mediation - أو الترجمة المستمرة - هى أمر مرهق على نحو عميق وأنه على المرء أن يحول ذلك إلى نوع من الاستخدام الإنتاجى (أو الإبداعى)؛ بحيث يؤدى هذا القلق الدائم إلى الكشف عن رؤية جديدة محتملة للمشكلات التى بدت استثنائية ، أو خاصة ، من وجهة نظر كل ثقافة ظهرت فيها هذه المشكلات أو اهتمت بها .

بينما أتيحت لى الفرصة للكتابة عن كل مشكلة داخل سياقها الخاص ، فقد كان هذا مجرد نوع من إعادة الإنتاج لتحليل ما يناسب هذه الثقافة أو تلك . ماهى ، إذن ، احتمالات نزع الإطار الخاص من هذه الإشكاليات، ومن ثم إمكانية رؤية الروابط التى تربطها معا والطرق التى تشكل كل إشكالية منها الإشكاليات الأخرى ؟

وربما كان الأكثر أهمية هو أن أحاول أن أرى ما إذا كان هناك نموذج نظرى يمكنه أن يكشف عن الصلة بين ذلك الرعب الأوروبى الفريد، وكل أشكال الرعب السياسى التى يشعر بها السكان المهاجرون فى كل مكان عبر العالم فى الوقت نفسه تقريبا . إننى أعتقد أن الافتقار - أو الافتقاد - إلى الشعور بالخصوصية التاريخية - فى مثل هذا المثال - سيتم تعويضه من خلال الإطلاق لمجموعة متراتبة من مظاهر الرعب ، يكون خلالها المرء - أو الثقافة - شاعرا بالتميز مقارنة بالآخرين .

لدى أمل أن يكون فهمنا للدرجة التى تشكل من خلالها الصدمة أساطيرنا الأصلية مؤديا بنا إلى الإدراك بأن بعض الأنماط والأعراض تكون من الأمور المشتركة فى إحدى الثقافات بشكل عام ، حتى لو كان السكان الذين ينتمون لهذه الثقافة كانت لهم تواريخ خاصة مختلفة على نحو جذرى . ومما ييسر الأمر علىّ هنا أن أفكر فى ضوء تلك الحالة المستمرة الخاصة بالمعاودة الثقافية أو المطاردة الثقافية Cultural haunting ، أى أن تلك الحالات الأساسية من الشعور بالقلق وعدم الراحة، والتى تنطلق نتيجة التواريخ المشتركة. والتى يتم إنكارها - ما بين الغرب وغيره من بقاع العالم - والتى تحدث أيضا الكثير من الاضطراب فى مظاهر حياتنا اليومية .

هذا ، بإيجاز ، ما يشكل الدافع السياسى الغلاب أو الملح لهذا المشروع الذى وصفته، ومن خلال الكتابة لمشروعات نشرت من قبل. كان لدى أمل أن أشرح ذلك النموذج الممكن هنا؛ وذلك من أجل استكشاف مدى صلاحيته فى ميدان الثقافة البصرية . لقد تمت تلك المشروعات من خلال تعاون طويل الأمد مع الفنان التصورى Conceptual artist جوتشين جيرز J. Gerz ، ومع فنانة الفيديو والوسائط المتعددة فيرافرينكل V. Frenkel ، ومع فنان الكومبيوتر والألكترونيات جورج ليجاردى G. Legardy . ومن خلال أشكال التعاون المهمة بهذا العمل - بادئة بمجموعة من القضايا المحددة - وجدت مجموعة من الأفكار والصور التى جعلتنى قادرة على صياغة الخطوة التالية فى بحثى .

وقد ترتب على ذلك أيضا أن قامت صياغاتى أو تحديداتى النظرية بوضع أعمال الفنانين داخل مجموعة من المناظرات الثقافية، جسدت الفنون البصرية من خلالها تمثيلات خاصة . لقد اتخذ هذا المشروع شكل الممارسة الخاصة التى تسير وفقا لمنهجية الكتابة مع Writing with

العمل الذى يقدمه الفنان بدلا من الكتابة عن هذا العمل ، كما تبنى هذا المشروع فكرة نقض التراتب المتدرج Dehierarchization المتضمن فى التساؤل عن من هو صاحب الكلمة الأخيرة فى تحديد معنى أحد الأعمال فى الثقافة البصرية : هل الفنان، أم الناقد، أم مؤرخ الفن، أم مصمم الإعلان، أم الراعى التجارى ؟ هل الاستوديو أم المخرج؟

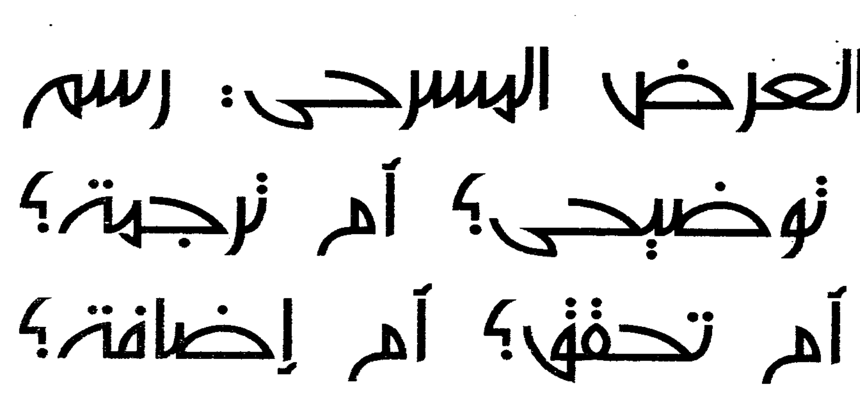
(الشىء الغريب أن هذا الدرس قد تعلمناه فى مجال بعيد نوعا ما عن هذا المجال الذى يتعامل مع الموضوعات المعاصرة. وقد حدث ذلك من خلال فيلم (كارافاجيو) لدتريك جارمان D. Jarman ، وهو فيلم غير عادى ، وقد أفرز هذا الفيلم - أكثر من أى شىء آخر ، رأيته خلال الثمانينيات المبكرة - نموذجا (للتفكير بشكل معاصر حول التاريخ)، ونموذجا كذلك لقراءة الإبداعات الفنية من خلال اهتمامات معاصرة أو حالية مثل : عدم استقرار الطبيعة الجنسية لفئات النوع أو ثباتها. وبعد أن رأيت هذا الفيلم شعرت بمشاعر البهجة نفسها المرتبطة بحالة اللايقين واللاتحدد Uncertainty ، تلك التى يكون جوهرها أن أصبح فى حالة من عدم الثقة التامة أو التأكد مما أراه أو أشاهده) .

من المزايا العديدة لعملية المواجهة وتحليل القضايا الخاصة باحتفالات إحياء الذكرى وعملياتها، عبر مدى واسع من التمثيلات البصرية التى توظف فى الأماكن العامة ، والخاصة ، والتى تعذب المشاهد بحضورها المرئى اللافت ، أو بغيابها المادى التام ، والتى تذاع على الشاشات أو تكمن داخل أجهزة الكمبيوتر تنتظر الفرصة كى تنطلق – من هذه المزايا أن هذه المواجهات والتحليلات غالبا ما تتخذ موقفا ملتبسا فيما يخص المسار المكانى المنحنى أو غير المباشر بين الذكرى وإحياء الذكرى : وهو مسار يبدو موازيا لتلك المعضلة المحيرة التى تواجهنا خلال أعمالنا الأكاديمية الخاصة فى هذا السياق . ففى ذلك المجال غير المؤطر (أو مرفوع الإطار) الخاص بالرؤية، هناك احتمالات قائمة لأن نتذكر، وأن نشكل حججا قوية حول إحياء الذكريات، وأن نكدس الحقائق، ونتلاعب بالنماذج التحليلية ، أو أن نقوم بذلك كله ، فى آن واحد.

الهوامش :

* تقوم بالتدريس فى كلية جولد سمث ، جامعة لندن ، لها دراسات مهمة فى الربط بين الأعمال الفنية والجوانب السياسية والثقافية ، من الناشطات داخل الاتجاه النسوى الحديث .





العرض المسرحى: رسم توضيحى؟ أم ترجمة؟ أم تحقق؟ أم إضافة؟

مارفن كارلسون ت: حازم عزمى

يكاد منظرو المسرح فى العصر الرومانسى أن يتفقوا جميعاً دون استثناء على اعتبار قواعد الكلاسيكية الجديدة (وخصوصاً وحدات الزمان والمكان والنوع) قواعد محض اعتباطية. إلا أن رفض هؤلاء المنظرين لتلك القواعد لم يكن يعنى، بأى حال من الأحوال، أن الأعمال الفنية لا تخضع لقواعد منظمة؛ بل انصرفت النظرية الرومانسية فى جانب كبير منها إلى اكتشاف تلك القواعد ووصفها، وهنا بدا شكسبير كنزاً ثميناً لهؤلاء النقاد، إذ كان واضحاً أن نجاح شكسبير لا يرجع الفضل فيه إلى أى التزام بالمعايير الكلاسيكية الجديدة، إلا أن لجوء النقاد الرومانسيين لشكسبير ما لبث أن صحبته مشكلة جديدة: وهى استنباط القواعد التى يمكن أن تحكم أعماله، حينئذ اقترح هؤلاء النقاد حلاً لتلك المشكلة وصاغوه فى استعارة مجازية مفادها أن شكسبير فى إبداعه يحاكى إبداع الطبيعة، فوصف شليجل Schlegel أعمال شكسبير بأنها تتميز بوحدة داخلية غامضة مثل تلك التى فى الكائنات الحية، وهى الوحدة التى سميت فيما بعد بـ"الوحدة العضوية" organic unity .

ويمكن لنا أن نتتبع تطور تلك الاستعارة المجازية فى مسرحية ولهلم مايستر Wilhelm Meisterلجوته Goethe ، إذ نجد ولهلم الشاب يعارض بشدة أى حذف من مسرحية لشكسبير مستنداً فى ذلك إلى مفهوم الوحدة العضوية: "رفض ولهلم رفضاً باتاً أى حديث يفصل حبوب القمح عن باقى أجزاء العود" قائلاً: "إنها ليست خليطاً من القمح والتبن، بل هى ساق وأوراق وبراعم وزهور وحبوب وتويجات، أوليس كل جزء من تلك الأجزاء مرتبطاً بالأجزاء الأخرى ويستمد وجوده منها؟" (1) . لقد تغير موقف جوته نفسه فيما بعد حينما عمل فى مرحلة لاحقة بالإخراج المسرحى فاعتنق وجهة نظر أكثر عملية، إلا أن آخرين من أمثال تيك Tieck ظلوا يتزعمون دفاعاً مجيداً عن فكرة شكسبير "التام" الذى لا يحذف منه شىء ، لنفس الأسباب السالف ذكرها. من هنا، أيضاً، اهتم المسرح فى القرن التاسع عشر اهتماماً كبيراً بتحقيق النص الشكسبيرى على نحو بالغ الدقة بحيث يمكن استعادته فى صورته الأصلية التى كان عليها وقت خروجه إلى الحياة.

على أن النصوص الشكسبيرية الملوثة corrupted (أى تلك التى تحتوى على أجزاء موضوعة يشك فى صحة نسبها إلى شكسبير) لم تكن فى حد ذاتها بأخطر المشاكل التى واجهها ذلك الاتجاه الجديد فى النظرية الدرامية؛ فقد ولد مفهوم الوحدة العضوية وقد احتوى ضمناً على نفى

واضح لفكرة العرض المسرحى نفسه: فخلال الحقبة الرومانسية، ولفترة طويلة بعدها، ساد بين النقاد اعتقاد بأن نصوص شكسبير، أو أى نصوص درامية أخرى، تمثل كيانات عضوية مكتفية بذاتها ويرتبط كل جزء فيها بالآخر، إلا أن هذا الاعتقاد بدوره سرعان ما أثار عدداً من التساؤلات: إذا سلمنا بصحة مفهوم النص المكتفى بذاته، فما ضرورة العرض المسرحى أساسا، والذى يبدو حينئذ من قبيل التزيد والتكرار؟ وعلى الجانب المقابل، إذا سلمنا بأن العرض المسرحى هو الآخر، شأنه شأن أى عمل فنى، يمثل كياناً عضوياً، ألا يكون كل جزء فيه ناقصاً إذا نظرنا إليه على حدة؟ وكيف يمكن إذن أن ندعى أن النص فى حد ذاته وحدة عضوية وهو فى العرض المسرحى جزء من كل؟

ولم تقتصر إشكالية العلاقة بين النص في الفكر الرومانسى على مفهوم الوحدة العضوية فقط، فإذا كانت الدراما العظيمة تقدم "تمثيلا أميناً للطبيعة بمعناها الواسع" على حد قول صامويل جونسون Samuel Johnson، فمن المفترض إذن أن تمنح تلك الطبيعة من روحها للممثل الحساس كما هو شأنها مع الكاتب الأصلي.

ومع هذا، وضع المنظرون قبل الرومانسيين، والرومانسيون، النص والعرض فى علاقة جدلية فى سياق الحديث عن العبقرية الفردية، وما يتصل بالخلق الجمالى من نسبية تاريخية وجغرافية وثقافية؛ ففى رأيهم أن "العبقرية" صفة فردية، ومن ثم، فالممثل العبقرى لا بد أن يختلف بالضرورة فى نظرته الفنية عن شكسبير "العبقري" وهو اختلاف يزيد من حدته التغير التاريخى والثقافى، لذا فإن حديث تين Taine عن العرق Race والعصر Moment والبيئة Milieu قد رسخ اعتقادا بأن شكسبير نفسه كان سيعبر عن عبقريته بطريقة مختلفة تماما لو كان قد كتب مسرحياته فى ظروف مختلفة.

ومع ظهور تلك المعضلة، سار الكثيرون من النقاد، بداية من العصر الرومانسى، على نفس الدرب الذى رسمه منظرو الوحدة العضوية، فركزوا اهتمامهم على استعادة النص الأصلى فى صورة تتحرى أقصى درجات الأمانة والدقة، ذلك أن النص فى رأيهم أكثر الأشكال الفنية تعبيرا عن عبقرية المبدع الأصلى، ومن هنا وضعوا العرض المسرحى فى مرتبة دنيا، ولا نقول استبعدوه تماما.

ففى أحيان كثيرة، نظر هؤلاء النقاد إلى العرض المسرحى، ليس على أنه عامل مشتت فحسب، بل على أنه خطر حقيقى كذلك، فهو دائما ما يهدد بإفساد الرؤية الأصلية بـ "التأويل" فيجعل تلك الرؤية شيئا آخر، وهو ما يجعلها بالضرورة أقل مرتبة، اللهم إلا إذا كان المؤدى أكثر عبقرية من المؤلف الدرامى الأصلي.

لذا نجد تشارلز لام Charles Lamb فى مقال "حول تراجيديات شكسبير" On the Tragedies of Shakespeare (وهو من الكتابات المبكرة الشهيرة التى تبدى تحفظات على العرض المسرحي) يتذمر من أن "هاملت استحالت شيئا آخر تماماً حينما دخل عليها التمثيل" ويؤكد لام فى هذا المقال "أن ما تتصف به مسرحيات شكسبير من " تميز غير عادى "إنما يرجع إلى أن فكرة تقديمها على خشبة المسرح "لم تكن تشغل مؤلفها بالقدر الذى تشغل به كل الكتاب الآخرين تقريبا" (٣).

ووفقا لأصحاب هذا الاتجاه، فإن على الممثلين أن يكتفوا بأقل القليل فى تفسيرهم النص وأن "يدعوا النص يتحدث عن نفسه بنفسه" فكلما قلت الزوائد المسرحية من أمثال الأداء الحركى والزخارف البصرية (وهى الأشياء التى تعامل معها لام فى إهمال شديد) كان ذلك أفضل؛ وعليه، تصبح "القراءة المسرحية" أفضل من تقديم عرض مسرحى كامل، أما القارئ الذكى الذى يطالع النص بمفرده فى حجرة مكتبه فذلك- فى رأيهم- أفضل الحلول على الإطلاق.

فى ظل هذه الظروف، بدت وظيفة العرض المسرحي عند كثير من هؤلاء المنظرين مثل "الرسم التوضيحي" Illustration إذا صح لنا استخدام هذه الاستعارة. فالتقديم المسرحى للنص فى رأيهم- لا يضيف شيئا إلى جوهره وإنما إلى جاذبيته، مثله مثل الصور التى تزين الصفحات فى روايات القرن التاسع عشر. لذا، فقد ساد شعور بأن العرض المسرحى شىء سوقى إلى حد ما، يتوجه إلى تلك النوعية من الجمهور التى لا تثيرها رواية لديكنز Dickens إلا إذا احتوت على الصور.

والنظرة إلى العرض المسرحى على أنه "رسم توضيحي" لغير المتعلمين هى فى واقع الأمر نظرة قديمة، ففي عصر النهضة عبر عنها كاستلفترو Castelvetro باستفاضة، حينما أصر على أن الدراما قد خلقت لإمتاع "الجماهير الجاهلة" التي لا يمكن مخاطبتها بوصفهم قراء بل فقط بوصفهم "متفرجين" و"مستمعين" (٤). وقد سعى النقاد بعد كاستلفترو إلى دراما أكثر نفعية فوجدوا أن رأيه عن الجمهور يسمح باستخدام العرض المسرحى بوصفه وسيلة ناجحة من وسائل التعليم.

ويعد ما كتبه سترندبرج Strindberg فى مقدمة **"الآنسة جولى"** Miss Julie من أبلغ الأمثلة فى العصور الحديثة على هذا الاتجاه. ففى السطور الافتتاحية يصف سترندبرج المسرح بأنه "إنجيل العامة Biblia Pauperum: فهو إنجيل بالصور، يخدم هؤلاء الذين لا يمكنهم قراءة ما هو مكتوب أو مطبوع" ثم يمضى سترندبرج فيحدد نوعيات هذا الجمهور ومن بينها "الشباب، وأنصاف المتعلمين، والنساء اللاتى ما زلن يمتلكن قدرة فطرية على خداع أنفسهن أو أن يجعلن أنفسهن عرضة للخداع" (٥). ويعبر كروتشه Croce عن رأى شبيه بذلك، حينما يقصر أهمية العرض المسرحى على جعله النص المكتوب متاحا على نحو ما "لمن لا يتاح لهم قراءته، أو للذين لا يستطيعون القراءة أصلا" (٦).

لقد أكدت فكرة "الرسم التوضيحي" سلطة النص المسرحى، ووضعت محبى المسرح فى مرتبة أقل من الناحية الجمالية، وجعلت الممارسة المسرحية المستقلة أمرا مستحيلا، وقد أشعل هذا حماس الكثير من الفنانين التجريبيين والمنظرين وقادهم إلى رفض تلك السلطة القاهرة للنص المسرحي.

ويعد إدوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig رائدا فى ذلك الاتجاه الرافض لاستبداد النص، ففى كتابه (عن فن المسرح) On The Art Of The Theatre يتبنى كريج عن طيب خاطر فكرة أن مسرحيات شكسبير ليست فى حاجة إلى تقديم مسرحى، ففى رأيه أن مسرحية (هاملت) كانت مكتملة بعد كتابتها. وأننا "حينما نضيف إليها إيماءات ومناظر مسرحية وملابس ورقصات فكأننا بذلك نشير من طرف خفى إلى أنها ناقصة، وإلى أنها تحتاج إلى هذه الإضافات" ولهذا السبب تحديدا، يخلص كريج إلى رفض النصوص التقليدية، التى لا يستطيع العرض المسرحى أن يضيف لها شيئا ذا بال، ويدعو المسرح إلى أن يطور فنه المستقل، فنا قوامه اللون والضوء والإيقاع والشكل المجرد (٧). وقد وجد عدد غير قليل من ممارسى المسرح الطليعى ومنظريه ممن أتوا بعد كريج أن طريقته فى الالتفاف حول معضلة النص والعرض هى معادلة بالغة الجاذبية تسمح لهم أن يؤسسوا دعائم فنهم المسرحى الحديث.

وفى الوقت نفسه حاول منظرون محدثون آخرون تأكيد فكرة الوحدة العضوية فى النص دون أن يختزلوا دور العرض المسرحى إلى محض "رسم توضيحى أو أن يتبعوا كريج فى منحاه الانفصالى الراديكالي. ومن بين الاستراتيجيات الشائعة عند هؤلاء المنظرين أنهم صاغوا استعارة جديدة هى "الترجمة" Translation بدلا من "الرسم التوضيحي" ليعبروا بها عن العلاقة بين النص والعرض ويعد "ستارك يونج" Stark Young واحدا من أهم الذين تزعموا هذا الاتجاه فى أوائل القرن العشرين، حيث تدعو متابعته النقدية وكتابته النظرية دائما إلى أن كل عناصر العرض المسرحى

تخلق من جديد على خشبة المسرح، بحيث لا يقتصر ذلك على النص الأدبي فقط بل يتعداه إلى سائر الفنون الأخرى مثل العمارة والملابس والموسيقى حينما تصبح تلك الفنون جزءا من فن المسرح، يقول يونج "حينما تنطق الكلمة أوالجملة على خشبة المسرح تخلق من جديد في صورة أخرى، ويكون عليها حينئذ أن تواجه اختبارا جديدا فهى لم تعد كلمة مكتوبة على صفحة، بل تترجم الآن إلى وسيط جديد، ألا وهو المسرح " (٨).

وقد شاع استخدام استعارة "الترجمة" مؤخرا فى التحليل السيميوطيقى خصوصا أن كثيرا من أدوات سيميوطيقا المسرح مشتقة من علوم اللغة. فالنص والعرض فى إطار السيميوطيقا، نظامان مختلفان من نظم الاتصال، حيث "تترجم" رسائل معينة من لغة إلى لغة أو من "نظام" إلى "نظام". فنجد ماركو دى مارينيس Marco De Marinis على سبيل المثال يعالج الفرجة المسرحية على أنها "نص" له أنظمته الدلالية التى تختلف بالضرورة عن أنظمة النص المكتوب(٩).

ويبدو أن منظرى مفهوم "الترجمة" يهدفون -على نحو ما- إلى الارتقاء بالعرض المسرحى إلى مستوى من الأصالة مساو تماما لمستوى النص المكتوب؛ إلا أن استعارة "الترجمة" لا تحقق هذا الهدف على النحو الأكمل: فالترجمة عملية لغوية فى الأصل، وكلما قسنا العلاقة بين النص والعرض على هذه العملية زاد تأكيدنا على النص المكتوب وإبرازنا له، وهو ما حاول أن يتجنبه أصحاب هذا الاتجاه، ذلك أن النموذج الذى يسوقونه تحكمه افتراضات مسبقة عن العرض المسرحى، مفادها أن "الترجمة" المزعومة تمضى فى مسارها من النص إلى العرض، وليس العكس أبدا، وهو وضع يجعل النص فى مرتبة أسمى بالضرورة، بوصفه العامل الذى يحدد أفق الترجمة. وهكذا، يصبح العرض مرة أخرى فى مرتبة التابع، ليس من ناحية الترتيب الزمنى فحسب، وإنما من الناحية الفنية كذلك، إذ يندر أن يجد المرء ترجمة تفوق "الأصل" فنيا وجماليا.

يتحدث كروتشه وبيرانديللو Pirandello عن العرض المسرحى بوصفه ترجمة أيضا ولكنهما يستعملان هذا اللفظ بقدر من الازدراء، إذ يقول بيرانديللو : "يتعدد الممثلون وتتعدد الترجمات فيلتزمون الأمانة بدرجة أو بأخرى ويحالفهم التوفيق بدرجة أو بأخرى، شأنهم شأن أى ترجمة: دائما وبالضرورة أدنى مرتبة من الأصل" (١٠).

ناهيك عن أن القياس على "الترجمة" يثير مشاكل تقنية أيضا، ذلك أن ما يطرأ على النص المكتوب، عندما يتحول إلى مفردات مسرحية ليس بالـ "ترجمة" تماما. صحيح أن الكلمات تنطق بدلا من أن تقرأ (أى أننا ننتقل إلى ظاهرة فنية أخرى حسب الفلسفة الظاهراتية)، ولكن هذه الكلمات تظل هى الكلمات نفسها، بمعنى أن تغييرا ما يطرأ على الأصل بصورة ما ، ولكنه بصورة أخرى يظل هذا الأصل بهيئته الأولى جزءا مما يفترض أنه "ترجمة" له.

وهكذا نجد أنفسنا مرة أخرى أمام تلك المفارقة التى يحملها مفهوم الوحدة العضوية فى الأعمال المسرحية، فمنظرو "الرسم التوضيحي" -كما رأينا- لم يتقبلوا أن عملا فنيا يمكن أن يتحد فى تناغم مع عمل آخر أو أن يكون كامنا فيه، وبالتالى فقد رفضوا رفضا جوهريا أن يصفوا العرض المسرحى بالوحدة، بل اعتبروه شيئا زائدا لا لزوم له.

على الطرف النقيض، ظهر فريق آخر يرى أن الوحدة العضوية لا تتحقق إلا فى العرض المسرحى وأن النص المكتوب ناقص وغير مكتمل، ويمكننا أن نسمى هذا المنحى "نظرية العرض المسرحى بوصفه تحققاً Fulfillment". وقد اجتذبت هذه النظرية كثيرا من المؤيدين فى القرن العشرين، ويعد براندر ماثيوز Brander Matthews من أوائل زعماء هذا الاتجاه فى أمريكا، وتجلى هذا فى المناظرة الواسعة التى اشتبك فيها هو وطلبته مع المنظرين من أتباع كروتشه أمثال جويل سبينجارن Joel Spingarn ، أما فى إنجلترا فنجد المخرجين المنظرين من أمثال أشلى ديوكس Ashley Dukes وهارلى جرانفل باركر Harley Granville Barker قد دعوا بدورهما

إلى وضع نهاية لفكرة النص المسرحي "التام " لأن التصور الجامد لما يجب أن يكون عليه النص "يخنق إبداع الفنانين المسرحيين الآخرين"، وكان من رأيهما أن عظمة شكسبير كمؤلف مسرحي ترجع إلى كون مسرحياته لم تكتب مكتملة (على عكس ما قاله لام ومن سار على دربه) بل ولدت ناقصة على نحو يستثير الخيال ، فعلى حد تعبير ديوكس " لم يكن شكسبير يملي إنما يساهم ، لم يكن يفرض وإنما يشارك" فيخلق شخصيات ومواقف تحفز الممثلين والمخرجين والمصممين لإكمال النص على نحو خلاق [11] . وفي تلك الفترة نفسها كان هنرى جيون Henri Ghéon في فرنسا يؤكد أن أفضل المؤلفين الدراميين هم هؤلاء الذين يقدمون محض إشارات محملة بالدلالات وشذرات محفزة للخيال ، بحيث يمكن للممثل أن يكملها على خشبة المسرح [12]. ومنذ عهد أقرب ، كتبت آن أوبرسفيلد Anne Ubersfeld عن النص الدرامي بوصفه "كيانًا مليئًا بالثقوب" troué، أى أنه رسالة زودت عمدًا بـ"فجوات" holes بحيث يكون على " رسالة / نص " آخر (وتقصد التقديم المسرحى) أن يملأها [13].

فى كل من هاتين المقاربتين للعرض (الرسم التوضيحى والتحقق) مشاكل نظرية على الطرف النقيض من الأخرى، فإحداهما تؤكد وحدة النص المكتوب ومن ثم تنفى أى وحدة للعرض ، أما الأخرى فتعطى موقعا متميزا للعرض المسرجي وبالتالى تقلل من شأن النص المكتوب. بل إن العديد من دعاة نظرية " التحقق " يتحدثون صراحة عن أن النص المكتوب ناقص وغير كاف بمفرده، والبعض منهم يرى أن "الفجوات" يمكن أن يملأها قارئ ذو خيال مسرحي خصب شبيه بما أسماه فرانسيس فرجسون Francis Ferguson "حساسية التجسيد" Histrionic Sensibility إلا أن آخرين يتفقون مع ماثيوز فى أن المسرحية على الورق – بغض النظر عن أى إمتاع يمكن أن تقدمه للقارئ – تظل ناقصة فى حاجة إلى شيء جوهرى ما، إلى أن يتهيأ لها أن تتجسد مادياً على خشبة المسرح .

ومنذ عهد ليس ببعيد ، ظهرت فى كتابات جاك ديريدا Jacques Derrida مفاهيم جديدة أبلغ تعبيراً عن هذه العلاقة الإشكالية بين النص والعرض: يتبدى ذلك بجلاء فى كتاب ديريدا الشهير "عن علم الكتابة" Of Gramatology، وتحديداً فى سياق نقده لجان جاك روسو Rousseau ومفهوم "الإضافة" Supplement : إذ يلاحظ ديريدا أن ذلك المفهوم ينتج توترا ما ينتظم كتابات روسو كلها ، وأن كل تجليات الثقافة (مثل الفن والصورة والتمثيل والعرف) ليست سوى إضافات للطبيعة فى عين ذلك المفكر الفرنسى صاحب النزعة الأفلاطونية الجديدة. ومن ثم، فهذه التجليات بالضرورة غريبة عن الكل الذى تشكله الطبيعة، وأدنى مرتبة منها ، وغير ضرورية لها . وتنبع إدانة روسو للمسرح من هذه النظرة للواقع التى يقترب فيها من أصحاب فكرة "الرسم التوضيحى" فالعرض المسرحى عنده "محض زائدة ، محض شيء عارض ، وطارئ Contingence " [14]. ولم يكتف روسو بإظهار هذه الزائدة على أنها غير ضرورية بل رآها خطراً كبيراً على حضور Presence الطبيعة وكيانها التام ، ومن ثم يجب مقاومتها بكل إصرار (تماماً كما يجب أن نفعل مع الاستمناء Onanism بما يمثله من إضافة خطرة على حساب الجنس "الطبيعى").

وهنا، يدلل ديريدا على أن الحصول على ما هو "طبيعي" أمر مستحيل حتى لو استخدمنا منطق روسو نفسه؛ فنحن لا نقبض أبداً على "الطبيعة" فى صورتها الأصلية المزعومة دون أن تلحقها الإضافة . ويمضى ديريدا فيثبت فى كل موضع من كتابات روسو أن فكرة الطبيعة "النقية" غير الملوثة محض أسطورة، محض صورة فى الخيال تنشئها الرغبة Construct Of Desire: فالطبيعة نفسها مشتبكة مع الإضافة دائماً وأبدا .

إن مفهوم الإضافة، وفقاً لتنظير ديريدا ، يؤسس طريقة جديدة ندرك بها العديد من المفارقات الأساسية التى تلحق بنظريات العرض ، فمنظرو "الرسم التوضيحي" قد أكدوا أن العرض شيء يضاف أى إضافة تلحق بكيان تام موجود بالفعل، ألا وهو النص المكتوب، وهذه هى الدلالة الأولى للإضافة كما يعبر عنها ديريدا : "الإضافة تضيف نفسها ، فهى فائض ، كيان تام يثرى كياناً تاماً آخر ، إنها أكمل درجات الحضور ، فهى تنشأ عن تراكم الحضور وتعمل على مراكمته فى الوقت نفسه" ومن ناحية أخرى ، أكد نقاد "التحقق" أن العرض المسرحى يمثل إضافة من حيث إنه يملأ فراغاً ، بل إن هذا الفراغ لم يكن واضحاً قبل ظهور العرض للجمهور. وهذه هى الدلالة الثانية للمصطلح كما يعرفه ديريدا : " إن الإضافة تضاف إلى الشيء كى تحل محله ، تقحم نفسها ، تضع نفسها فى مكان المضاف له، فهى تملؤه كما يملأ المرء فراغاً" (١٥).

وبديهى أن الدلالة الثانية (الإضافة تحل محل) تتناقض مع الدلالة الأولى (الإضافة تثري) ، ولكنهما على الدرجة نفسها من الأهمية لأن إجتماعهما معاً- فى نفس الزمان والمكان – يطيح بتلك الفكرة الوهمية عن الكيان التام ، ألا وهو النص المسرحى فى حالتنا هذه ؛ إن هذا – بلا شك – هو السبب الذى دعا روسو، وعددًا غير قليل من منظرى الأدب ممن أتوا بعده ، للوقوف ضد العرض المسرحى بكل ذلك الإصرار والحدة.

وفى معرض شرحه لمفهوم الإضافة، يضرب روجيه لابورت Roger Laporte مثلاً بأحد المعاجم الفرنسية الشهيرة: فحينما يضاف لذلك المعجم "ملحق" (وهى فى الفرنسية Supplement أيضاً) تتغير نظرة الناس إلى الإصدارين القديم والجديد معاً ، حيث ينظر القراء إلى الإصدار الأصلى فيكتشفون فيه نقصانا لم يكن واضحا قبل تلك اللحظة ، وحينما يستشرفون المستقبل فان المعجم في صورته الجديدة يدل على إمكانية صدور ملاحق (إضافات) أخرى، بل هى ستصدر لا محالة (١٦).

تشترك هذه الدينامية بالتحديد مع العرض المسرحى فى خصائص كثيرة: فحينما تتجسد مسرحية على الخشبة فإنها تكشف عن أشياء يفتقر إليها النص المكتوب ، وهى أشياء لم يكن غيابها واضحا قبل ظهور العرض المسرحى للنور . إلا أن هذه الأشياء تبدو عندئذ ضرورية وذات أهمية، والعرض المسرحى حينما يكشف عن هذا النقصان إنما يكشف أيضاً عن إمكانية ظهور عدد لا نهائى من عروض مسرحية (للنص ذاته) تقوم فى المستقبل بعمليات إضافة جديدة (أى أن العرض يصبح " إضافة وسيطة ") وبهذا ، تنشأ سلسلة لا نهائية من الإضافات (١٧) لا تجد على حد تعبير ديريدا "مفراً من أن يتوالد منها إضافات وسيطة ، تنتج بدورها إحساسا بالشيء نفسه الذى ما برحت ترجىء حضوره ، أى أنها لا تنتج سوى سراب الشيء نفسه" (١٨).

إن ذلك "الشيء" هنا هو الدراما الأصلية فى تمامها؛ ومن هنا ، كانت ملحوظة تايرون جوثرى Tyrone Guthrie: أن شخصيات مثل " هاملت " يمكن أن تفسر بآلاف الطرق . ومع هذا فلم يكن ـ ولن يكون هناك أبدًا ـ "ذلك العرض المثالى الذى يدرك تمام الإدراك مقاصد شكسبير أو موليير أو يوجين أونيل أو أى كاتب آخر"(١٩) فشرط وجود التأويل – كما يقول فوكو – هو فى إدراكنا أنه ليس لدينا مجموعة علامات أصلية متماسكة، فقط لدينا تأويلات (٢٠).

إن مفهوم الإضافة يتفادى المشاكل التى تنشأ عن تفضيل أى من النص المكتوب أو العرض، وهى المشاكل التى نتجت عن النظريات السابقة؛ فهذه النظريات، على تباينها واختلاف توجهاتها ، تنطلق كلها من فكرة أساسية: هى ارتباط الوحدة العضوية بمفهوم الكيان التام ارتباطا لا يتجزأ ، وأن هذا الارتباط شرط من شروط كل تجربة جمالية سليمة وواضحة المعالم . فمنظرو " الرسم التوضيحى " يفترضون سمة الكيان التام فى النص المكتوب ، بينما يهدم منظرو "التحقق" الدعائم التى تقوم عليها النظرية السابقة حينما يجدون سمة الكيان التام فى العرض المسرحى .

وحده. أما منظرو " الترجمة " فيتخذون منحى أكثر توفيقية حينما يحاولون أن يدللوا على أن سمة الكيان التام موجودة بالدرجة نفسها فى النص والعرض، وأخيراً يأتى مفهوم الإضافة بفرضية مضادة تماما تتحدى كل النظريات السابقة ، إذ إنه ينفى صفة الكيان التام عن النص المكتوب والعرض، كليهما فى آن.

وقد تبدو هذه الطريقة- فى البداية- خطرة، إلا أنها فى واقع الأمر تقدم أسساً جديدة ذات طبيعة عملية يمكن بها للممارسين المسرحيين وباحثى الأدب على حد سواء أن يدركوا الدينامية التى تنتظم العلاقة بين النص والعرض . فالكثيرون من الممارسين المسرحيين قد قادهم حدسهم منذ زمن بعيد إلى ما وصل إليه ديريدا فلسفيا . إلا أن القليل منهم قد واتته تلك الشجاعة التى هيأت لجوثرى أن يتحدى صراحة ذلك المفهوم الشائع عن الكيان النصى التام الأصلي. أما باحثو الأدب ، فقد درجوا منذ أمد بعيد على التعامل مع العرض بشيء من عدم الارتياح، خوفاً مما يبدو فيه من خلخلة لأسس الأدب، شاغلهم الأصلي.

ومن هنا ، تبرز أهمية مفهوم الإضافة فى أنه يسمح لنا بأن نفهم الكيفية التى يمكن للمسرحية بها أن توفر للمتلقى تجربة ثرية ، سواء أطالعها فى كتاب ، أم شاهدها على خشبة مسرح . صحيح أن هذا المتلقى ذاته قد يصاب فى بادئ الأمر بقدر من خيبة الأمل حينما يعرف أن لا سبيل إلى إدراك المعنى النصى التام، إلا أن مفهوم الإضافة يعد بالكثير هو الآخر. فالمتلقى لابد أن يدرك أيضا أن المسرحية لم تقل "بعد" كل ما تريد أن تقوله وأن المستقبل يعد بتجارب أخرى لا تقل ثراء وإمتاعاً: أو ليس هذا هو ما يجعل المشاهدين والقراء يرجعون إلى مسرحياتهم المفضلة بلهفة جديدة دائماً؟ ليست لهفة لمتعة سابقة تتكرر على نحو اعتيادى، بل لهفة لاستنباط كوكبة جديدة من التجارب فى حالة صيرورة دائمة .

الهوامش:

نشرت هذه الدراسة للمرة الأولى بعنوان Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement? فى دورية Theatre Journal المجلد ٣٧، سنة ١٩٨٥ ، ص ٥-١١ ؛ وأعيد نشرها فى مايو ٢٠٠٣ ضمن الجزء الثانى من كتاب "الأداء: مفاهيم نقدية" Performance: Critical Concepts وهو مرجع ضخم يقع فى أربعة أجزاء ويحوى عدداً وافراً من المقالات التأسيسية المختارة، تحرير فيليب أوسلاندر وصادر عن دار نشر روتلدج بلندن.

تقديم:

على الرغم من أن هذه الدراسة قد نشرت للمرة الأولى فى عام ١٩٨٥، أى منذ ما يربو على ثمانية عشر عاماً، فإن الإشكالية التى تطرحها، ألا وهى إشكالية العلاقة بين النص المكتوب والعرض المسرحى، ليست ببعيدة على الإطلاق عن واقعنا النقدى والمسرحى فى بدايات القرن الحادى والعشرين، بل هى قد استهلكت منا الكثير من الجدل والخلاف، وانقسمنا إزاءها إلى فريقين يصر كل فريق منهما على صحة وجهة نظره هو دون الآخر.

وفى هذه الدراسة التأسيسية الهامة يقدم مارفن كارلسون Marvin Carlson تحليلاً منهجياً لتلك الإشكالية فى أسلوب يتميز به هذا الباحث الأمريكى الهام يجمع فى آن بين بساطة العبارة وعمق النظرة وشمولها.

وقد حاولت قدر استطاعتى أن أحافظ على تلك البساطة عند التوجه إلى القارئ العربى، لذا اقتضى الأمر فى مواضع قليلة (خصوصاً فى حديث كارلسون عن ديريدا) أن أعيد ترتيب بعض الجمل والفقرات، أو أن أضيف الهوامش لشرح بعض المفاهيم غير المتداولة.

أرجو أن تسهم هذه الدراسة فى تقريب وجهات النظر بين نقاد ما زال بعضهم ينظر إلى الممارسة المسرحية من منظور نصى محض وممارسين مسرحيين ما فتئوا ينظرون إلى الدراسات الأكاديمية بقدر غير قليل من الريبة والتشكك.

المترجم

1. John goethe, Samtliche Werke (Munich, 1909-1920), 5:247

2. انظر george C.D. Odell, *Shakespeare from Betterton to Irving*, vol.2 (New York; Dover, 1996)

3. Charles Lamb, "On the Tragedies of Shakespeare considered with reference to their fitness for stage representation," فى Critical Essays of the Early Nineteenth Century, ed. R. M. Alden (New York: Scribner's 1920), pp. 172-73, 175.

4. Lodovico Castelvetro, Poetica' Aristotele vulgarizzata esposta (Basel, 1576), p.29

5. August Strindberg, Six Plays, trans. Elizabeth Sprigge (Garden City: Doubleday. 1956) p.61.

6. Benedetto Croce, Conversazioni critiche (Bari, 1929-1931), 3:22.

7. Edward Gordon Craig, On The Art of Theatre (Chicago: Browne's, 1911), pp.143-44.

8. Stark Young, The Theatre (New York: Hill and Wang, 1954), p.29

9. Marco de Marinis, "Lo spettacolo come testo" versus 21 (September-December. 1978), 67.

10. Luigi Pirandello, "Theatre and Literature.".Trans. Herbert Goldstone, in The Creative Vision, eds. H.M. Block and Herman Salingre (New York: Grove, 1960) p.112.

11. Ashley Dukes, "Dramatist and Theatre." Theatre Arts 8 (1924), 685-87.

12. Henri Ghéon, The Art of the Theatre, trans. Adel M. Fiske (New York: Hill and Wang, 1961), p.9.

13. Anne Ubersfeld, Lire le theatre (Paris: Editions sociales, 1977), p.24.

14. Jacques Derrida, Of Grammatology, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins. 1976), p312.

١٥. المرجع السابق.144-45 ,

16. Roger Laporte, "Une double strategie" فى Lucette Finas et al., Ecarts (Paris: 1973) pp.243-44.

١٧. تشير فكرة "الإضافات الوسيطة" إلى مفهوم آخر من المفاهيم الأساسية لفلسفة ديريدا، وهو مفهوم "الإرجاء". فكل عرض ينتج إحساسا زائفا بأنه يقدم مفهوم النص فى تمامه واكتماله إلى أن يظهر عرض آخر(أو أى قراءة أخرى للمسرحية) فيتضح حينئذ أن القراءة / العرض السابق كان بها نقص ما، وأنها لم تقدم "كل" النص، وهكذا دواليك. ومن ثم، فإن العرض بوصفه "إضافة وسيطة" لا يقدم-أبدا- النص نفسه، بل يرجئ حضوره إلى أجل غير مسمى، لأنه لا يعدو أن يكون حلقة فى سلسلة لا نهائية من الإضافات، بمعنى آخر فإن العرض المسرحى شأنه شأن أى قراءة للنص دائما هو سراب النص وليس النص ذاته. (المترجم)

18. Derrida, Grammatology, p157.

19. Tyrone Guthrie, "Directing a Play" فى The Director in a Changing Theatre, ed. J. Robert Wills (Palo Alto: Mayfield, 1976). P.90.

20. James Harkness مقتبس من المقدمة التى كتبها جيمس هاركنس فى ترجمته لكتاب This is Not a Pipe تأليف, Michel Foucault (Berkely: University of California, 1982).p.12.



الرؤية والنصية

ستيفن ميلفيل، بيل ريدينجز ت: سيد عبد الله

المؤسسات ١

كيف نجعل هذا الكتاب يؤدى فعله؟

لقد انبثقت الدراسات المجموعة فى هذا الكتاب، فى الجانب الأغلب منها، من مجموعة من المحاضرات التى وضعت تحت عنوان "الرؤية والنصية" Vision and Textuality بجامعة سيراكوس خلال فصلى الشتاء والربيع من عام ١٩٩١. جاء الدعم الأساسى لهذه السلسلة من كل من مؤسسة كريس وقسم اللغة الإنجليزية، مع دعم آخر جاء من منحة راى سمينث الموقوفة للدراسات الإنسانية، والتى تديرها كلية الفنون والعلوم، وكذلك من نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا، وكذلك من قسم الفنون الجميلة ومدرسة الفنون البصرية وفنون الأداء.

إن معظم من شارك هنا كان يقدِّم، فى سياقات عديدة، باعتباره "محاضرا عاما"، فى حين أنهم يعملون كذلك بوصفهم العمود الفقرى لسيمنارات الدراسات العليا التى تقام تحت رعاية قسم اللغة الإنجليزية الذى يعد فى حينه شيئا هاما، وفى غمار إعادة تشكيله لنفسه على أنه "قسم اللغة الإنجليزية والدراسات النصية" بمنهاج دراسى لطلبته [فى مرحلة ما قبل التخرج] منظم تحت عناوين رئيسية للـ"التاريخ"، "السياسة"، و"النظرية"، وفصول دراسية مقسمة تبعا للموضوعات المدروسة وليس تبعا لمؤلف ما أو حقبة ما.

إن هناك حقائق مؤسسية [متعلقة بالنظام المؤسسي]، تطرح عددا من السبل لموضعة أو لتخيل العمل المطروح هنا فى داخل سياق الجامعة البحثية المعاصرة، أو على الأقل داخل سياق جانب ما من هذه الجامعة، لن يكون بالتأكيد مطابقا لها كليةً ولا متفردا عنها كليةً. إن هذا الكتاب سوف يبرز على نطاق واسع- على أرفف المكتبات وفصول الدراسة- وهو مضمار لا يمكن أن يكون خلوا من المنافسة. فسيجد هذا الكتاب نفسه، بدرجة أو بأخرى، جنبا إلى جنب مع كتب أخرى لدراسات متصلة بموضوعه: مثل كتاب براين واليس "الفن بعد الحداثة"، وكتاب ريز وبورزيللو

---

* هذه ترجمة لمقدمة كتاب كبير ومهم بعنوان "الرؤية والنصية" Vision and Textuality صدر عام ١٩٩٥. وقد رأى محررا الكتاب فى تقديمهما له اتخاذ موضوع العلاقة بين النصى والبصرى مدخلا لوضع المؤسسة الجامعية، فى الجامعات الأمريكية بخاصة، موضع المساءلة والتقييم لسلبياتها. وهو مدخل نراه هاما فى مراجعة أداء النقد الأكاديمى والنظرية النقدية بشكل عام فى وضعها الراهن. لذا فقد حرصنا على عدم حذف هذا الجزء من الترجمة. [المترجم].

"تاريخ الفن الجديد"، ومجموعة الدراسات فى كتب برونتى وويلز المكرسة للتفكيك والفنون البصرية، وكتاب بريزون وهولى وموكس عن النظرية البصرية، وغير ذلك من الكتب.[1] وعلى رف قريب أو فى فصل دراسى ذى صلة بالموضوع، ربما تكون هناك أمثلة عديدة للخطاب المتنامى بسرعة عن "النظرية" وفن العمارة. وعلى رفوف مجاورة، أو فى فصول دراسية أخرى، ربما تكون هناك مجموعات تمس بالكاد موضوع الفن، أو لا تمسه على الإطلاق، ولكنها مع ذلك تشكل جزءا من مجاله. وهذه أيضا من الحقائق المؤسسية، إذا ما أردنا الإسهاب فى سَوْق المزيد، وهى كذلك تطرح طريقة لتخيل كل من موضع العمل الممثل هنا والقوى التى أتاحت له أن يظهر مطبوعا.

إذا كنا اخترنا أن نستهل هذه المقدمة بالوقوف على مدى أبعد وبتفصيل أكثر من المتعارف عليه لأبعاد الكتاب، فذلك لأنه لم يعد يبدو من الممكن التغاضى فى صمت عن التقبل الحميم للعمل الفكرى و"النشاط المهني" الذى يجسد الجامعة الأمريكية المعاصرة؛ فربما تنتهى هذه المجموعة من الدراسات، أو لا تنتهى، إلى إحداث تأثيرات فكرية، لكنها بالتأكيد ستحدث تأثيرات مؤسسية، من قبيل الحصول على مكاسب على الجانب المؤسسى لبعض المشاركين فيها، تأكيدا لـ(أو ضد) قوة سوق بعينه، مزكية (أو مخمدة) لرغبات معينة فى التحول فى النظام الجامعى أو المؤسسى أو ما شابه.

إن ما يتكشف فى هذه الصفحات - على أقل تقدير- ليس مسألة محاورين يتم التمييز بينهما على أساس أن هذا "مؤرخ للفن" وهذا "ناقد أدبي"، ولدى كل منهما فكرة جامدة عما يقوم أو تقوم به، متطلعا إلى أرضية مشتركة أو نقاط افتراق جوهرية. ربما يمكن للمرء أن يلحظ مثل هذا الحوار ("إن كلا منا يفسر..."، "صحيح، ولكن انطلاقا من موقفين مختلفين ..." أو شيء من هذا القبيل)، ولكن الحيز المؤسسى الذى يمكن لمثل هذه المحاورة أن تحدث فيه لم يعد فى مركز الحياة الفكرية للجامعة (إن ما يسمى فى جامعة إنجليزية ما بـ "الحجرة المشاع"(*) Common Room، مصطلح يفتقر إليه خطاب الجامعة الأمريكية المعاصرة على نحو دال). فى حين أنه من المغرى أن نعزو غياب هذا الحيز إلى انهيار مدى التراتب الاجتماعى والامتيازات التى بدا أنها كانت تدعمه فى الماضى، وينبغى كذلك للبنية العميقة لهذا التحول أن تحدث مع تطور الجامعة كمؤسسة حديثة: إن تبعية المؤسسة للنظام الحكومى أو خصخصة المؤسسة لا يتطلب "ناديا للثقافة"، وإنما مجرد الأداء المضاعف للأدوار المستقلة. إن الحاجة الملموسة لمساءلة شاملة لمنطق الاشتغال بالعلوم الإنسانية، قد حلت محل الرغبة فى العمل المضاعف فى توليفة المجالات التى تنتظم مع بعضها لمجرد امتثالها لمعيار مركزى، فارغ وشكلى بالضرورة، للأداء.[2]

ولا يتشكل نمط التداخل المعرفى أو العلم البينى interdiciplinary فى سياق كهذا على محاورة متعلقة بالعلوم الإنسانية، وإنما يكون بالأحرى نتاجا لأزمة متولدة داخل ما تعد الآن مجالات منفصلة للمعرفة؛ هذه الأزمة إما أن يسعى من يعمل فى المجال المعرفى البينى على إبطالها أو على مفاقمتها. إن فهم التداخل المعرفى بوصفه سعيا للتوسع أكثر منه للفوضى فى المجالات المعرفية لهو سؤال موضوع فى مواجهة التناول البيروقراطى لقضية الأداء كشأن داخلى. إنه تساؤل: كيف يمكن للعمل الفكرى أن يقوم بشيء مغاير لمجرد تحقيق مؤشرات الأداء التعسفية والمحكمة من داخلها؟ كيف يمكن أن يكون أكثر (أو أقل) من كونه وحدة للتداول المهني؟ هذا السؤال عن الواسطة الفكرية هو السؤال الذى ينبغى على كل مجال معرفى أن يطرحه حول نفسه. إنه سؤال عملى، بما لا يجعله أبدا يفضى إلى إجابة واحدة وإنما ينبغى أن يتم طرحه

(*) يشير مصطلح الـ Common Room إلى مكان معين فى الجامعات الانجليزية يمكن للاشخاص فى الجامعة الالتقاء فيه لأى غرض أو نشاط، بعيدا عن البرنامج الدراسى، سواء لتناول المشروبات أو النقاشات أو القيام بالعزف أو عرض ما. [المترجم]

فى كل وقت بمراعاة المتغيرات المحيطة.

وينطوى طرح مثل هذا السؤال على علاقة ثنائية بما يسمى "النظرية". فمن جانب، تقدم لنا "النظرية" سبيلا لغربلة نشاطنا، متأملين طبيعة ما نقوم به أكثر من اتباع الطرق المفروضة علينا مسبقا من مجالنا المهنى الخاص. بهذا المعنى، يكون السؤال موضوعا للتصدى لآلية إعادة إنتاج البنى المؤسسية ونظم السلوك لذاتها. ومن جانب آخر، فهناك دائما مبرر لوضع "النظرية" ذاتها موضع المساءلة كمحاولة لوضع الأساس الذى يجتمع عليه المجال المعرفى بطريقة تعجل من عملية اكتساب الحِرفية، مؤمِّنةً لنا الاستقلالية فيما نقوم به وتتيح لنا أن نحسّن "الأداء".

التمثيل

كتاب الصورة الشعرية Ut Pictura Poesis وما بعده

إذا كنا سنبدأ، كما قمنا بالفعل، بمسألة التمثيل، فإننا على الأرجح بحاجة إلى إعادة ذكر حكاية عن التقليد الغربى العتيق فى المقارنة بين البصرى والنصى فى ظل المحاكاة. ستكون الفصول الباكرة من القصة مكرسة لمذهب هوراس عن الصورة الشعرية ut pictura poesis، المبدأ الذى يؤكد على القابلية الصريحة للمقارنة بين المحاكاة البصرية والنصية للعالم.

فى النظرية الأدبية الكلاسيكية، تعد مسألة جعل شيء ما فى حال تطابق مع عالم متعين مفهوم ضمنيا بكونه نظاما منسجما وثابتا مسألة شعرية. وتتيح البلاغة للفنان، فى عملها كنظام من القواعد والتصنيفات النوعية المشابهة للنظام فى العالم، أن يقدم عالما متطابقا مع كل من هيئته الفعلية، والشكل الممكن لمعناه؛ وبذلك فليس هذا فحسب توجها نحو الحقيقة ولكنه أيضا من أجل الإمكان الذى يمنح الشعر، وبخاصة الدراما، امتيازها على التاريخ فى تقدير أرسطو.

حسب النموذج الواضح المحتذى للفن الكلاسيكى والكلاسيكى الجديد، فإن مفهوم "الصورة الناطقة" speaking picture قد ربط فنى الرسم والكتابة معا كأداءات مبنية بلاغيا للعالم وللأشياء التى فيه، ووصل بطريقة مماثلة بين العمل البصرى والكتابة عنه من خلال ممارسة الوصف والنقد باعتباره إعادة الإنتاج اللفظى للبلاغة التصويرية. الشعر يهدف إلى رسم عالم يتراءى لعين العقل، تماما كما أن الرسم يطمح إلى تقديم الأشياء الصامتة فى العالم فى شكل من شأنه أن يجعلها تنطق. وتكون المماثلة المحاكاتية [القائمة على المحاكاة] بين الرسم والشعر متساوقة مع المشابهة المحاكاتية بين الحياة والفن.٣

وعلى كل حال، فهذه الممارسة المحاكاتية مسألة صُنع (poiein)(*) وفقا لقواعد البلاغة، أكثر منها لقواعد الإيهام illusion. المحاكاة لا تسعى إلى خداع فرد ليتلقى شيئا زائفا على أنه حقيقى، ولكن لحث الجماعة، بلاغيا، للقيام بفعل ولصنع شيء حقيقى. ويشترك الرسم والشعر فى مهمة تزويد الجماعات بصيغة لفهم الأشياء المحيطة بها، ويؤازران بعضهما فى ذلك. ومن المهم أن نتذكر أنه حين سمَّى السير فيليب سيدنى القصيدة "صورة ناطقة" فإنه كان ينظر لها باعتبارها أداء من قبيل مَثَل exemplum(*) بلاغى وليس باعتبارها شرحا عن طريق التمثيل لقانون مطلق.٤ مَثَل بلاغى بمثابة مثال معطى للذاكرة (وهى ذاتها أحد الفروع الخمسة للبلاغة) أكثر من كونه معطى للوعى الذاتى. ويمتلك الخطيب مخزونا من هذه الأمثال، التى قد يكون بعضها مناقضا للبعض الآخر تماما، ويستعملها حسبما تبدو ملائمة للظروف وليس وفقا لمنطق مطرد. ومن هذا المنظور لا تختلف هذه الأمثال عن الأمثال السائرة. وهنا قد يكون من الأجدر النظر

(*) كلمة لاتينية معناها صنع أو صناعة.

(*) exemplum مصطلح كان يستخدم فى الأصل للدلالة على حكاية أو مثل كان يضمنه الواعظ فى القرون الوسطى للتأكيد على مغزى أخلاقى. (المترجم: نقلا عن الموسوعة البريطانية ٢٠٠٢)

إلى هذه "الصور الناطقة" بوصفها شعارات أو رموزا emblems أكثر من كونها أمثولات examples بالمعنى الحديث: فهى موجودة بوصفها ركاما من الأشياء المختلطة معا فى الفضاء التذكرى لمستودع العجائب أو بيت الكنزه. وهذا مختلف تماما عن الطريقة التى تعمل بها الأمثال التى تساق للعبرة فى التفكير الحداثى: فكل مثال يساق لتوضيح قانون جامع، متخذا لنفسه مكانا متفردا ضمن الحيز التحفى museal space الممتد وغير المتناقض للفهم التاريخى العقلانى. إن تسمية ذلك الحيز الأخير بالمتحفى museal راجعة إلى الطريقة التى يكون بها التصميم الأساسى للمتحف الحديث خارطة بالفعل لتصور خاص لتاريخ الفن، مقدِّما تصورا محددا للتطور ولنظام معمم للتصنيف.

وكشأن الجمهور في الدولة المدنية، فإن حديث الخطيب أو الممثل التراجيدى لا ينشد تمثيلا لعالم ما ولكن المشاركة فيه: وبقوة أكبر، فالحياة الاجتماعية والنشاط يحققان وجودهما فى مثل هذه الممارسات المحاكاتية. في رفضهم اعتبار اللغة صورة للواقع، لصالح اعتبارها المادة المستخدمة لمحاكاة الواقع ذاته، فإن أرسطو وأتباعه لم يبذلوا جهدا حقيقيا لتخليص الرسم والنحت من الوضعية السلبية الخاصة التى وسمهما بها أفلاطون بوصفهما مثالين على خداع التصوير. إن الدراما التراجيدية معتد بها كنموذج أعلى للتصوير، فى حين أن الفنون البصرية متروكة لتنال ما تيسر لها من سمو تبلغه بملازمتها لهذا النموذج الأعلى ولكل ما ينتج عنه: من قبيل إعلاء التاريخ للرسم على الأجناس الأخرى مثلا، وبشكل أعم، إعلاء إمكانية الشرح الواضح للمعنى الأدبى بشكل أساسى على الإمكانات الأخرى. إلى حد أن تاريخ الفن الحديث قد منح لنفسه الشرعية بمرجعية أساسية إلى نظرية الرينيسانس وممارساتها، فهو يواصل هذه البنية للإعلاء، ويمكن أن نتلمس ذلك أكثر فى توجهه القوى لفن الأيقونة ولعلم الأيقونيات.٦

وعلى وجه التعميم، تعد "الحداثة" اسما للقطيعة مع هذا التراث، للقطيعة مع التوحيد البلاغى للبصرى والنصى لصالح الاعتراف بالاختلاف الجذرى بين النمطين. وملابسات هذه القطيعة على كلا الجانبين، الأدبى والفنى، معقدة. فعلى الجانب الأدبى يبدو صحيحا القول بأن هذه القطيعة تستلزم تحولا عن البلاغة واللغة الأدبية بشكل أكثر عمومية لصالح أشكال للتعبير تعد أكثر قربا للزمن الحاضر وأكثر طبيعية: رفض التعويل الصريح على المادة فى الممارسة البلاغية لصالح الإيهام (التصويري) للحضور. فتصبح خشبة المسرح واللوحة والقصيدة نوافذ على عقل الفنان. ويحمل هذا التحول فى طياته تهديدا واضحا بالانتقاص الذى يلصق بالأدب الذى ينحرف بالتعبير عن الوضوح، ومن هنا فقد دلت لعبة التحول والتحول المضاد فى حركيتها على أن الإشكالية الأدبية فى الحداثة قد تبدت باستمرار فى علاقتها بالادعاءات مع وضد الرومانسية.٧

وفى الفنون البصرية، يبدو أن القطيعة ذاتها تتجلى فى حدود الباروك Baroque بوصفه راديكالية جديدة فى المزاحمة المستمرة بين اللون colour والتصميم design. وبينما حدث هذا فى المناقشات التى تخطت الأكاديمية الفرنسية فى أواخر القرن السابع عشر، كانت مصطلحات البلاغة مقيدة بعمل اللون لكى تنادى بخصوصية لا نصية لفن الرسم. كما لو أن المهمة كانت استعادة معنى معينا للبلاغى لا يرفض إدانة أفلاطون فحسب، بل يرفض كذلك الاستقطاب والتدجين الأدبى له عند أرسطو. إن النموذج الجديد للفعل البلاغى والتعبيرية لم يعد يعول على مسألة إنتاج المعنى وفك شفرات المعنى. فالبلاغى يصبح متحررا من ـ وسابقا على ـ المعنى: كما يصبح اللون، متحررا من ـ وسابقا على ـ التصميم design. وليس الحديث عن "البلاغة" فى إطار الممارسة التصويرية فى أواخر القرن السابع عشر، هنا، حديثا عن أى من الإيهام أو عن الكلام العام الملتزم بالقواعد rulebound، ولكن عن ممارسة "لغة التلوين" colouring language أو الصور المرسومة pictorial images: أسلوبيات مؤثرة، كما كان حالها. إن البصرى والنصى

موصولان ببعضهما البعض من خلال بلاغة لا يتم إدراكها بأى من المعنى الأدبى والتشكيلى، ليست ببلاغة الحكى ولا التصميم الفنى، وإنما تلك التى تهدف، بدلا من ذلك، إلى التعبيرية القائمة على التقديم presentational expressivity.٨

إن انفصال البصرى من النصى يكتسب، بلا شك، أكثر أشكاله وضوحا وأهمية تاريخية فى عمل Gotthold Lessing "Laokoon 1767" بتدليله القوى على الفروق الأساسية بين الأنماط التصويرية الملائمة لكل من الفنون البصرية والنصية، وبشكل أخص الفارق بين نزوع البصرى إلى الآنى ونزوع النصى إلى السرد. إن اللوحة تُشاهد كلها دفعة واحدة، بينما النص يقرأ بالمضى فى الوقت. فبينما كان ليسنج مستمرا فى النظر إليهما معا - البصرى والنصى - باعتبارهما تصويرا للعالم بالأساس، وكذلك يرى كليهما على أنهما مماثلين للغة بشكل أساسى، فإنه يحول ببساطة المصطلحات، التى تُفهم اللغة من خلالها، من البلاغة إلى السيميوطيقا، فيفتح عمله الباب للاستخدام الاستعارى المتنامى لـ"اللغة" فى علاقتها بالفن البصرى.٩ هذا الاستخدام يمهد الطريق للمعنى الحديث لـ"لغة" الرسم المتجسدة كلية فى فعل ومادة فن الرسم، وتكون بذلك غير قابلة، جذريا، للتشابه مع "لغة اللغة" المتجسدة فى عمل الفن الأدبى. كما أنه يعطى كذلك الانطلاقة للجهود الحداثية المتجددة لاستعادة المعنى الصحيح للاستعارة فى اللغة، سواء من خلال التجريد المشفر coded abstraction عند كاندينسكى أو من خلال الاختزال الأكثر حدة للتشكيلى إلى السيميوطيقى عند دوشامب Duchamp.١٠

ويكون التفتيت الحداثى للوحدة الكلاسيكية للفنون، من ثم، متقطعا ومتعدد الأشكال. والتصورات نفسها لما هو حرفى وما هو بلاغى معاد ابتكارها من جديد بشكل مختلف فى داخل الفنون منفردة، مثل علاقتها بالمفاهيم الأساسية كالزمن والمعنى، الكلمة والصورة، اللون والتصميم. إن تأريخات الفن الحديث وتاريخ الفن فى التحامها بـ"الأدبي" وانسلاخها عنه (على امتداد إقراراتها بالتماسك الداخلى للفن البصرى وإنكاراتها له)، تقرأ بمعيار جيد ومركب علامات ذلك العمل المتواصل لإعادة الابتكار. على هذا المستوى تبدو الحداثة نضالا متواصلا لإيجاد مصطلحات ملائمة تفى بالنقل ما بين الفنون من داخلها وفيما بينها وبين بعض، مصطلحات موزعة بين اندفاع نحو إعادة توحيد الفنون ودفع نحو التميز والخصوصية المتناميين. وتدعو كل السبل المتعددة التى تفضى إلى تمييز متوسط إلى تخليص المحاكاة من اعتمادها على التمثيل representation للعالم ولأغراضه. ويبدو كل فن خاص الآن مطالبا بأن يعى بذاته قبل كل شيء، وهذه المهمة قد تؤدى به إلى تحول فى تصوره للتمثيل أو للقطيعة معه كلية. ولا يغدو الموضوع الذى يصوره الرسم أكثر من كونه ذريعة pretext لاستكشاف الرسم لطبيعته الخاصة، تماما كما يأتى الشعر ليتخذ من العالم الذى يتحدث عنه مجرد ذريعة للتركيز على القضايا الخاصة به المتمثلة فى الحديث عن ذلك العالم، أى للتركيز على قضايا الشعر ذاته. لقد أعطانا النقد الحداثى لكل من الفن البصرى والأدبى عددا من الصياغات المختلفة لهذه المهمة الجديدة. فقد نود، مثلا، الحديث عن إنجاز جديد فى "الوعى الذات"، أو "النقاء" purity، أو عن انعتاق من الطبيعة، ومن عبودية الناسخ أو المحاكى لموضوعه أو لموضوعها.١١ وقد نُعْقِب ذلك بحاشية للقول بأن التصوير يظل قائما، ولكنه صار عاكسا لذاته reflexive: فبدلا من كونه يصور عالما فإن العمل الفنى الحديث، بالأحرى، يمثل نفسه، يصوّر عملية صنعه هو. ولكننا بالقدر نفسه قد نقول إن العمل الفنى الحديث لا يصور شيئا أو لا يمثل لشيء وأن إنجازه هو مجرد الأداء فى حد ذاته (وقد نكون فى التباس حول ما إذا كان هذا القول هو ذاته القول بأنه يحيل إلى ذاته أو يخالفه).١٢ فى هذه الحالة الثانية، ربما نكون بصدد تصور لمهمة الطليعة على أنها إبطال للقصدية. على الرغم من أننا ونحن نقول هذا قد نكون واعين أيضا بأن هذا المسعى سوف ينتهى

بمرور الوقت، إلى لا شيء : فبينما تعطى بداهة ضربات الفرشاة [توزيعات اللون] عند بولوك الصدارة للصيغة الكلاسيكية لإيقاعها، فإن القطرات تنخرط فى القصدية، فتغدو علامات، ليس على العفوية وإنما على تصور بعينه للحرية فى لحظة بعينها من تاريخ ونضال سياسى بعينهما.١٣

إن الأسئلة التى تولدت على امتداد هذه الرحلة تظل باقية معنا، والدعاوى الأخيرة إلى ما بعد الحداثة ربما تكون مجرد إعادة تكرار وشحذ لها: ما الذى كان يمور وراء التمثيل؟ وهل يعد التمثيل إنجازا له أم تملصا منه؟ كيف يمكن للوجود والمعنى أن يجتمعا معا أو ينتثرا فى أشياء نعرفها بوصفها أعمالا فنية؟ إلى أى مدى يكون هذا الإدراك معتمدا على ظروف وشروط مؤسسية، وما نوع الحدود التى تفرضها على تصوراتنا للاستقلالية؟

علم الجمال

رفض التمثيل

حكاية أخرى عن التمايز بين البصرية والنصية تنسحب على العديد من الحقائق المشابهة للحقيقة التى وضعنا خطوطها آنفا، ولكنها ترتب أولياتها ومصطلحاتها الأساسية على نحو مختلف تماما. يختلف علم الجمال Aesthetic عن الشعرية Poetics لأنه يفهم الفن بداية من منظور الإشكاليات التى يفرضها تلقيه أكثر من إنتاجه. إن التساؤلات حول التمثيل وشكلياته تفتح، بذلك، بابا لقلق مبدئى حول تميز وتفرد موضوع الفن. ما الذى يجعل من هذا الشيء لوحة وليس تصويرا رديئا أو مجرد زخرفة؟ ما الذى يجعل هذه تتبدى بوصفها قصيدة أكثر من كونها كلاما نثريا؟ ما الادعاءات المختبرة على القارئ أو المشاهد [للوحة] ويمكنها أن تكون مستعملة بواسطة هذا النمط التطويرى فحسب؟ ما التأثيرات التى يمكن يؤديها عمل ما معتمدا على خصوصية مادته كعمل وليس على معناه أو الموضوع الذى يمثله. إن ما يكمن وراء هذا التناول هو الإصرار الكانطى على ما قد نسميه، ببعض الانحياز، الخلو الشكلانى من المعنى فى عمل الفن. والتعبير الأكثر إيجابية عن هذا الإصرار هو أن ما يحققه عمل الفن هو تجربة التوافق العميق بين البنية الكلية للعقل الإنسانى والأشياء التى يستوعبها، وأنه فى إحساسنا بالجمال ثمة شرط وتجربة لا يمكننا تجاهلها الآن، تتمثل فى كوننا مأخوذين باتساقنا مع العالم الذى نعيش فيه. إن التركيز على المحاكاة قد حل محله الإحساس بمواءمة ما لا تحيل إلى شيء خارجها. فى سياق اللغة العادية، يشير الحكم الجمالى "هذا جميل" ضمنا إلى أن "هذا ملائم" أكثر من أن "هذا مضبوط أو دقيق" . إن الجودة خاصية للإحساس بموضوع الفن تعتمد إما على تمكنه (المتحقق من خلال اتباع القواعد الموضوعة فى صنعه) أو دقته الوصفية أو التصويرية. ومن ثم، فإن مجال الموضوعات المنتقى من قبل علم الجمال ليس محددا فى المقام الأول من خلال علاقة، سلبية كانت أو إيجابية، بالتمثيل. والتأكيد على خصوصية العمل والأداة يتناول الشقاق الحديث بين البصرى والنصى بوصفه بروزا لحقيقة مؤكدة عن الفن وعن التجربة الجمالية، كما يتناول كذلك تلك الحقيقة باعتبارها الحقيقة الكامنة بالضرورة، بمعنى من المعانى، وراء خبرتنا حتى بتلك الأعمال غير الحديثة التى تقدم نفسها على أنها موجهة، قبل كل شيء، للتمثيل. فى المجال المحدد بواسطة التمثيل، يكون "الفن"، فى أحسن الأحوال، منطقة محصورة، وهى المنطقة التى كان مدخلنا لها، فى أغلب الأحيان، مقيدا على نحو زائف من خلال الغموض المفروض على "القيمة الجمالية". وفى المقابل، يتناول الاعتبار الجمالى ذلك من حيث كون مصطلح "الفن" ينتقى تجربة ونظاما للقيمة يصعب اختزاله إلى نطاق التمثيل بشكل عام. إن التقييم أو إدراك القيمة، وليس الفهم، هو الأداء الأنسب لتلقى العمل الفنى .

هذا يعنى أن إصدار الحكم القيمى هو البعد الذى لا يمكن استئصاله فى الأداء التأريخى للفن،

وأن تاريخ الفن مرتبط بشكل أساسي بالنقد، ولا يقوم على أسس غير تقييمية. وتبدو هذه الوضعية، من جهة، فى صراع مع الطموح الحديث لتاريخ الفن لبلوغ مكانة العلم، ومع كونه، من الجهة أخرى، المؤشر الأولى على استقلالية تاريخ الفن وضد تبدده بأن ينتهى إلى مجال أكثر عمومية. وبذلك تشير قضية الجمالى ضمنا إلى الانفصال بين مشروعين- الدراسة العلمية للتمثيلات الثقافية cultural representations، ومنهاج نقدى مرتكز على مزاعم معينة بالخبرة يمكن لكل منها الادعاء بأن التاريخ منطقة عمله هو. هذا التباين بين الدراسة الإدراكية للتمثيلات representations والتقييم الجمالى على وجه التحديد، هو أيضا تمييز بين تصورين لـ"النظرية": ففى حين أن العلم موجَّه من قِبل النظرية فى بحثه عن المعرفة بالأشياء ولا يمكن له أن يفارقها، فإن التقييم الجمالى فى صراع، بشكل أساسى، مع الفهم القائم على النظرية. أى أن القول بأن التجربة التى وصفناها بأننا مأخوذون بتوافقنا مع العالم الذى نعيش فيه، ليست تجربة فهم لذلك العالم إدراكيا؛ فالتقييم الجمالى ليس بتجربة تعزز من فعاليتنا أو تشبع رغباتنا. فلا يوجد عائد فكرى أو عملى فيها. وربما نجازف بالقول بأن ما يمكن للتقييم الجمالى القيام به اعتمادا على حقائق وجودنا أقل مما يمكنه أن يقوم به اعتمادا على الحالة(*) (العاطفية أو النحوية) له emotional or grammatical mood.

إن الحديث عن الحالة المزاجية "mood" هو استدعاء لمصطلح مخصوص فى القاموس السيكولوجى، ذلك المصطلح الذى يشير إلى الحد غير المستقر بين تلك العواطف التى نزعم أنها عواطفنا بشكل فعلى وتلك المشاعر التى نبدو خاضعين لها لا إراديا بدرجة أعلى. إن الحالات المزاجية moods، فى آخر الأمر، هى شيء نعانى منه أكثر من كوننا نقرر نكون عليه. ويقف التقييم الجمالى، مثله مثل الحالة المزاجية، عند الحد بين الفعل action والانفعال passion، بين أشياء نفعلها بمعنى ما وشيء ما أقرب إلى مزاج كامن underlying disposition؛ فمن الممكن، مثلا، أن نستمتع بفيلم سينمائى أو لا نستمتع، كما يمكننا كذلك أن نعزو قدرتنا أو عدم قدرتنا على فعل هذا إلى كوننا فى in، أو خارج out، "الحالة المزاجية الجيدة"، أو "الحالة المناسبة له". وربما تكون المؤشرات الدالة على المكان فى التعبيرات - "فى in" و "خارج out" - مؤشرات مفيدة للطريقة التى تختص بها الحالات المزاجية بفرد بعينه برغم كونها، مع ذلك، مُدرَكة على نحو مبهم نوعا ما، بوصفها مظهرا خارجيا لذلك الفرد. ويمكن للمرء هنا أن يأخذ فى الاعتبار الفارق بين كونه "غاضبا" وكونه، أو أن يجد نفسه، "فى حالة غضب"؛ فالصيغة الأخيرة تستدعى فى الذهن ظروفا خاصة تتجاوز سيكولوجيا الفرد فى ذاته، كما فى حالة أخيل أمام أسوار طروادة.

إن الإحساس بالجمال فى تميزه عن متعنا الأخرى ربما أمكن تصوره على امتداد تلك السطور. إن هناك استسلاما له، استقلالية عن فعاليتنا الخاصة واهتماماتنا، وإحساسا بما يمكن أن يفعله من خلال الشروط التى يتبدى لنا بها العالم أكثر مما هو من خلال علاقاتنا الخاصة بالمفردات الخاصة فيه. إننا حين نكون "فى حالة مزاجية جيدة" فإن هذا لا يعنى صراحة أننا نحكم على الأشياء التى نلقاها بأنها جيدة: ولكن الأحرى، ضمنا، أن الحكم الحيوى بالجودة يبدو - بدرجة أو بأخرى - شرطا لوجود الأشياء التى نلقاها كلية. وسوف يتردد المرء تلقائيا إزاء تسمية ذلك "حكما". إن فعلنا الخاص يبدو آليا وضئيلا للغاية؛ ولكن يمكن للمرء، بالتأكيد، أن يجد نفسه فى مواقف تكون فيها حالته المزاجية وحكمه الصريح فى تصارع. غير أن هذا يشير كذلك إلى الطرق التى تكون الحالة المزاجية فيها ضربا من الحكم أو التقييم الجبرى - (نحن لم نكن لنشعر بوجود الصراع ما لم يكن موجودا)، وهذا بالتأكيد ما يعنيه كانط فى نقاشه حول الإحساس

(*) يستخدم المؤلفان كلمة mood هنا بمعنييها معا ؛ إذ تعنى الحالة النفسية/ المزاجية تعنى فى الوقت نفسه صيغة الفعل فى النحو وعلم اللغة.

بالجمال: الحكم القيمى على الجمال يعد جزءا مكملا للإحساس بالجمال وليس حكما مقضيا عليه. وبحسب كانط، فإننا لا نقارب موضوعا ما فى البداية على نحو إدراكى (لنكتسب معرفة عنه) ثم، فيما بعد، نقيمه جماليا. بل الأحرى، إذا كنا بصدد مقاربته جماليا فإن قضية الجمال تبرز بطريقة تتصدر الإدراك: الجمال يؤثر فينا بقوة، يطبع أثره علينا. إنه يقع فينا، ونكون نحن مسيرين له، نقر به أو نتنكر له. وإذا ما أقررنا به، فإننا لا نفعل ذلك بذواتنا المفردة ولكن بفعل قابليتنا البشرية لأن نكون مأخوذين على هذا النحو. ونحن هنا نعبر لما وراء المشابهة مع الحالة المزاجية: فإذا ما كنت أنا منحرف المزاج، فأنا أعلم أننى وحدى على هذه الحال، ولكن فى حساب كانط فإننى إذا وجدت شيئا ما جميلا فعلى أن أتوقع أن أى شخص آخر سوف يجده جميلا. ولا يمكن أن تعزّى اللذة التى أشعر بها إلى مجرد اهتمامى الشخصى وإنما تعزى فحسب إلى خصوصية ذلك التلاقى بين الذهن والموضوع فى، بوصف هذا التلاقى هو إحساسى أو خبرتى به. فى تأكيدنا على الاستسلام للانفعال فى حكم الذوق عند كانط، نقصد إلى إبراز أهمية الطرق التى يطرح بها الإحساس بالجمال كنوع بعينه من التحرر من الأداء العادى للتواصل، عقليا أو عمليا، مع العالم. وحيثما كان وضعنا العادى جزءا من الجهد المتواصل لتكريس مثل هذه العلاقات بالعالم، فبالجمال ندرك شيئا ما كما لو كان بالفعل على علاقة بنا، كما لو كان متلائما سلفا، مع بنية إدراكنا، واضعين ملكاتنا فى حال من اللعب الحر المتناغم الذى يجعلنا لا نفكر فى شيء على بعينه.

إن الجمال بهذا المعنى يداوى، مقدما ضمانا تجريبيا لإمكانية رأب الفجوات والصدوع التى تسم تصورات كانط للمعرفة والنسق الأخلاقى. وبتحديد أكثر، فإن "تحليل الذوق" لكانط جزء من السعى العام فى "نقد الحكم بالقيمة" Critique of Judgment لضمان أن العامل الأخلاقى المذكور فى "نقد العقل العملى "Critique of Practical Reason والذات العارفة المذكورة فى "نقد العقل المحض" Critique of Pure Reason يمكن اعتبارهما شيئا واحدا. إن "نقد الحكم بالقيمة" يدفعنا للانكباب على سؤال ما إذا كان التقييم الجمالى الانعكاسى يقدم جسرا لتخطى الهوة التى تفصل، فيما يبدو، عالمى المعرفة والأخلاق، أو كان يستحث شيئا من قبيل الاعتراف بأن العلاقة بين المعرفة والأخلاق متصدعة على نحو أعمق مما يمكن رأبه؟ وتزداد مقومات هذا السؤال بروزا مع التضمن الثالث للنقد، الملازم للحكم القيمى على الجمال، عن الحكم القيمى على ما هو جليل sublime .

إن الجليل عند كانط إحساس باختلاف الفرد وانفصاله عن العالم العادى، وهو أيضا، عند كانط، اكتشاف استقلال الفرد وتحرره من سطوة العالم بدلا من توافق الفرد معه. إن الإحساس بالجليل إحساس بما يغشانا ويسيطر علينا، بما لا يمكن استيعابه، وفى الآن نفسه تقريبا، الإحساس بقدرتنا، برغم كل هذا، على النهوض والوقوف بمواجهة مثل هذه الأشياء. بقدرتنا مع ذلك، على الوقوف والتصدى لمثل هذه الأشياء. إن ما هو جليل يقدم غرضا يفوق الإدراك العقلى، وتعيش الذات خليطا من اللذة والألم معا: الألم فى عدم قدرة ملكاتنا العقلية على التعبير باللغة عن هذا الغرض، واللذة فى قدرة الملكات العقلية على إدراك عدم قدرتها فى حد ذاته. ويمكن أن تصور هذه الحالة فى صلتها بالقدرة البشرية على إدراك شيء ما بوصفه (هائل جدا) القدرة على جعل العِظَم فى حد ذاته مأخوذا فى الاعتبار وليس مجرد فائق على قدرتنا.[١٤]

إن كلا من الإحساس بالجمال وبالجليل، عند كانط، كلاهما إحساس بالطبيعة أساسا: بالزهور ومشاهد الغروب من جهة، وبالبحار الصاخبة والسماوات التى لا تحد من الجهة الأخرى. إنهما مختلفان على نحو دال فى نواح مهمة، قد تكون أكثر بروزا فى كون الجمال كليا، لأنه يرتبط ببنية الإدراك العقلى ذاتها، وكون الجليل متغيرا، ثقافيا وتاريخيا، لأنه مرتبط بقدرتنا

المتطورة على الإدراك (فإذا ما كنا نرعى ماشيتنا فوق جبال الألب كل يوم، فليس من المحتمل أن نكون واقعين تحت هيمنتها علينا [إدراكيا]؛ وإذا ما لم نكن مجهزين بامتلاك وعي راسخ عن الحرية والمساواة، فستصبح الثورة الفرنسية مجرد حدث سياسي مثل غيره).

إن التوصيف الكانطي للفن الإنساني سيبدو، بذلك، مشدودا بين هذين الإحساسين: عن الطبيعة بوصفها شيئا نكون تابعين له، شيئا يطوقنا، وعن الطبيعة بوصفها شيئا يردنا على ذواتنا في حركة مرتدة. ويصير الفن محصورا في التوتر بين قطبي الجمال والجلال، الحالة الخالصة منهما بالضرورة، وتنسحب تجربة الفن على كل من قوة الجمال في رأب الصدع والاكتشاف الذاتي الاستدراكي الذي يستلزمه الجليل، مؤطِّرةً هذه الأشكال من الحضور المطلق والحضور الذاتي من دون أن تفرض نفسها كلية على أي منهما.

ربما تكون هذه سمة مميزة للحداثة في الفن البصري والأدبي والنقد الذي أراد أن يرسخ هذا التوتر بطريقة أو بأخرى، وبشكل أكثر في اتجاه تصور كانط للجمال، ومن ثم يتخذ أو يجعل من العمل النموذج الحقيقي للحضور الجذري والهوية، الشيء الذي يكون هو ذاته كلية. إن الحداثة تنشد حضور الجمال، مقدمة الجمال بوصفه حضورا. وربما يكون هذا مفيدا، من ثم، في ملاحظة أن الإرهاص لما بعد الحداثي، بالمقابل، ينزع إلى الانجذاب إلى الجليل sublime. إلى المدى الذي لا يفعل فيه الإرهاص ما بعد الحداثي سوى أن يُحل احد هذين الثابتين محل الآخر، ويبدو أنه سيعيد ببساطة إنتاج مصطلحات الحداثة في تنسيق جديد. ولا تغدو ما بعد الحداثة المفهومة على هذا النحو سوى تشكل تاريخي جديد، مرحلة في تاريخ الممارسة الفنية وأشكال الحضور. ولكن بانجذاب ما بعد الحداثة إلى الجليل تبدو أكثر قربا من كونها استعادة لبُعد مُخمَد ولكنه جوهري فيما عرفناه باسم الحداثة، وهي بهذا عقد جديد من الشروط التي يمكن أن يقال بموجبها إن الحداثة مستمرة، وتصبح ما بعد الحداثة طورا غريبا: فلا هي تعد، بالضبط، علامة على مرحلة أو على أسلوب، ولكنها طريقة للإشارة إلى ما يحزم أسماء وتصنيفات من هذا القبيل معا ويتتبع تحولها المتواصل، وانكشافها مع الزمن.

تماما كما هو الحال مع التمثيل، فكذلك مع الجمالي: يبدو أننا نجد أنفسنا في لحظة أزمة وارتياب، ممزقين بفعل قوى دفع يمكن أن ترى التعبير إما في التأكيد على نهاية علم الجمال باعتباره مفهوما محوريا في التاريخ والنقد، أو في التأكيد على وثوقية صلته المتجددة بالموضوع. وربما نرغب في وصف الوضع الراهن بكونه لحظة عبور إلى ما بعد كانط، أو بكونه عبورا، في داخل تصور كانط، من جماليات الجميل إلى علم جمال، وربما علم سياسة لما هو جليل، أو بكونه عبورا إلى الأداء المعقد لأحدهما وعلى الضد من الآخر.

غير أن أسئلتنا في هذا النطاق لن تظل، في الجانب الأهم منها، حول ما يعنيه أو يمثل له عمل ما؛ ولكنها ستكون حول ما إذا كان يمكننا وكيف يمكننا الإحاطة بمثل هذه الموضوعات بوصفها مستقلة ومكتفية بذاتها ومتجاوزة في الوقت نفسه، أو حول ما إذا كان يمكننا وكيف يمكننا فهم ما الذي يستطيع في العمل الفني أن يبعدنا عن ذواتنا ويدفعنا أو يردنا مرة أخرى، في الآن نفسه، إلى ذاتيتنا وفعاليتنا الخاصة.

المؤسسات ٢
الحقل المعرفي والتشتيت

من الممكن أن تبدو الجامعة الحديثة متحملة مسؤولية تشتيت أو تفريق الفنون إلى وسائطها المنفصلة، تشتيت يقر بمطالب الفنون المنفصلة باستقلالية كل فن عن الآخر من جهة، والاستقلالية عن المجالات الأوسع للممارسة الاجتماعية والثقافية التي تضع هذه الفنون نفسها على الضد منها

من جهة أخرى. كما اتجهت الجامعة، فى الوقت ذاته إلى التصدى للنظر لنظمها المؤسساتية بوصفها مبنية على أحكام مباشرة للقيمة - ولدينا، على كل حال، شعور متزايد بعدم الارتياح تجاه القوانين العامة والمعايير الأرنولدية الحاكمة - قد عززت بدلا من ذلك، فهما لنشاطها الأساسى من جهة كونه "بحثا" research: فهم يتيح بعض المقومات للحديث عن "الإحساس بالجمال" وغيره. وهى بذلك تكون قد وضعت إسفينا بين النقد والتاريخ، متنازلة ومتخلية عن العمل النقدى تدريجيا للصحافة بدلا من الأكاديمية، وإن كانت لم تفعل ذلك من غير أن تخلف توترا بين الاثنين تستمر من خلاله أقسام دراسة الأدب وتاريخ الفن معا فى مواصلة صراعها١٥.

هذا الضغط للانضباط المعرفى خلق كذلك فجوة أوسع بين الشروط التى تفهم بها هيئة تدريس مهمتها "البحثية" وتلك الشروط التى تتوجه بها لوضع نشاطها التدريسى، فجوة تعد بالتأكيد أحد مصادر الطاقة الكبرى التى تغذى النقاشات الدائرة حول القيمة والقانون العام والمنهاج التعليمى التى أضحت بارزة مؤخرا، فى داخل الأوساط الأكاديمية وخارجها معا.

لقد مالت مقدمتنا إلى وضع هذا الاضطراب المؤسسى المكرس كما لو كان التاريخ الحديث للعلوم الإنسانية، لحد بعيد، تاريخ صراع بين التصورات المحاكاتية والجمالية لفروع المعرفة، نضال يكون من خلاله الدافع المتعلق بالمجال المعرفى الموجه نحو الاستقلالية والانفصال مضاعفا بصورة متكررة من خلال دافع لفرع معرفى متداخل أو لعلم بينى يقصد إلى التأكيد مرة أخرى على تلاقى المصالح بين مؤرخى الفن ودارسى الأدب. وليس من المفاجئ أن هذا التوتر لم يكن يرهص بعلاقات فيما بين الفروع المعرفية، وإنما تبدى مرارا فى داخلها: إن ممارسة التأريخ الاجتماعى للفن، مثلها مثل التجدد المستمر لبزوغ الاهتمامات بما هو زخرفى وما أشبهه فى تاريخ الفن، ومثل ظهور "الدراسات الثقافية" والمجالات المرتبطة بها فى داخل أقسام دراسة الأدب القومى، كلها مؤشرات على الحاجة الملحة فى داخل الفروع المعرفية نفسها إلى انتهاك الحدود القائمة. وربما لا يكون أقل الأمور غرابة فى مثل هذا الموقف أن العديد من أولئك الذين يجادلون بقوة كبيرة لإثبات الخصوصية لمجالهم المعرفى يميلون إلى تدعيم محاجتهم من خلال احتكام، متناقض مع نفسه بوضوح، إلى نماذج المجال المعرفى المقابل.

إذا ما نظرنا، على سبيل المثال، إلى تكوين "اللغة الإنجليزية" باعتبارها مجالا معرفيا لا ريب فيه، وإلى التشكيل الهيكلى للأقسام التى تدرسها فى المؤسسة الجامعية الأمريكية، نجد أنها مرتبطة بشكل صارم بفهم بنظرية النقد الجديد لفاعليتها كقراءة للنصوص فى خصوصيتها الأدبية وليست التاريخية، ولكننا نجد، كذلك، أن هذه المحاجة دائما ما تحقق مرادها من خلال الاستعانة بالمعايير البصرية بشكل واضح: فالقصيدة تصبح "الآنية جيدة التطريز" و"الأيقونة اللفظية"(*) وفى الوقت نفسه، فإن نشوء تاريخ الفن تحت رعاية إروين بانوفسكى وأتباعه قد فعّل مشابهة بين المعنى التشكيلى والأدبى إلى العمق الذى لا تجد فيه دراسة فن الرسم موضوعاتها مشابهة للنصوص فحسب، وإنما، فى حالات عديدة، تنتهى إلى أن تجد معانيها فى نصوص، وبوصفها نصوصا على نحو دقيق.

وحين وجدت النظرية المعاصرة سبيلها إلى الجامعة، فإنها قد دخلت بالضرورة فى مفاوضات معقدة، ملتبسة ومهيأة للفشل أحيانا، مع مثل تلك الترتيبات والانقسامات فى الفروع المعرفية، التى يبدو أحيانا أنها تميل بثقلها إلى هذا الجانب أو ذاك فى الصراع، ومطالبة أحيانا تبديله أو نقله. ومن المحتوم، أن تكون المصطلحات ذاتها التى تم تناول النظرية واستيعابها من خلالها، معاد تشكيلها بواسطة البنى القائمة للمجالات المتعددة التى تدخلها، وتحول توقها الشديد

(*) هنا إشارة إلى كتابين يحملان هذين العنوانين. (المترجم)

لاستكشاف أسئلة وموضوعات جديدة، بدرجات متفاوتة من الوضوح والنجاح، إلى أسئلة وموضوعات قديمة. إن كون التمييز بين "القديم" و"الجديد" نسبيا فقط، لهو مؤشر للتذكير بحدود مستجدات النظرية وبضبط فوضانا؛ وكون الجدة الراديكالية لا يمكن استيعابها بالضرورة ربما يكون دليلا على طلائعية النظرية ذاتها، على طموحها الإشكالي إلى مكانة مقترنة بالفن.

لقد استعنا في هذه المقدمة، على سبيل المثال، بديلوز Deleuze وجاتاري Guattari لكي نركز على حرف العطف "و" الذي يصل "الرؤية" بـ "النصية" في عنوان هذا الكتاب، ونحن إذ نفعل ذلك فإننا نقصد، ضمن أشياء أخرى، إلى ترسيخ فارق نوعي بين نوع الكتابة الممثلة هنا وتلك التي قد تجسدت في كتاب في نفس الموضوع لم تمض عليه سوى سنوات قليلة. لقد رأى ذلك الكتاب عمله من جهة كونه "مقارنة فيما بين الفنون"، مفترضا مسبقا الانفصال بينها ويعمل على بناء جسور من المشابهة أو وينشغل بأين وضعنا التجاورات والمجاري التحويلية.١٦ وهذا الفارق في حد ذاته من الممكن أن يقرأ بطرق شتى. فإذا ظللنا نتابع ديلوز وجيوتاري في الإلحاح على أن موضوع الفن لم يعد يتبدى باعتباره موضوعا وإنما بالأحرى باعتباره كوكبة من العمليات الإجرائية، عارضين لسلسلة من مبادئ القراءة (من قبيل أنه ليس ثم اتفاق على جمود في الشكل أو الإدراك وإنما شقاق دائم، بحيث يكون اختيار طريق ما للقراءة هو بالضرورة تخلٍّ عن الطرق المغايرة)، وقد نكون، بمعيار ما، نصل تبريراتنا بقراءة أبعد لما بعد الحداثة. إن ما بعد حداثة كهذه عليها أن تعي بذاتها باعتبارها مقاومة لنظام من الاتصال الجماهيري الذي تبدو فيه الذوات مجرد أبدال في شبكة كونية لفيضانات من المعلومات شديدة التنوع والتباين. وفي سياق الاتصال الجماهيري وإنتاج المعلومات، فإن عمل مثل هذا التداخل المعرفي أو تزاوج الحقول المعرفية لا يهدف إلى مجرد إعادة توحيد وللمة أطراف تصور كلي للثقافة التي مزقتها التكنولوجيا وخصصتها، في تقاليد المثالية الألمانية: ولكنها بالأحرى تضع نفسها بين طرفي القطبية: بين خلق المجانسة في الثقافة الجماهيرية mass-cultural homogenization والانعزال بين الفروع المعرفية، لكي تطرح تساؤلات ذات طابع عملي حول الاستخدامات والوظائف التي من أجلها وضعت المعارف الإنسانية، وحول الاستبعادات والعماءات التي مهدت لإمكانية إنتاج المعارف، ليس فقط بمرجعية إلى مشروعات منهاج معرفي بعينها، ولكن أيضا من منظور نظام كلي لإنتاج المعرفة.

وفي حداثة بهذه الصورة، ليس هناك انجذاب إلى النظرية بمعزل عن قوانين ولوائح لموضعة تاريخية أو سياسية أو جمالية. وهذا ما تقصده بالحديث عن عمل النظرية وليس نتائج العمل البحثي. إن هذه القوانين لموضعة الذات أو لرسم موقعها هي في حد ذاتها لحظات متفاوتة من الثبات والتحول، ويمكننا أن نتساءل حولها إلى أي مدى وبأية طريقة، مثلا، تفترض مسبقا انفصالا ما عن موضوعاتها أو التصاقا بها. هل "الماضي" مقصى بعيدا على نحو يتطلب التطوير لوسائل التوسط معه - جسور من التعاطف أو المنح الدراسية أو وجهات النظر - أم أنه موضوع في المتناول، إلى الحد الذي يكون حاضرنا وحضورنا معتمدين عليه؟ إذا سلمنا بأن الوسيط الفاعل [من يقوم بالتأريخ] يعد بعدا تكميليا في كتابة التاريخ، فكيف يمكن أن نرى صيرورة هذا الوسيط؟ هل نحن الذين نتغلغل في الماضي، أم أنه هو الذي ربما لا يزال يتغلغل فينا؟ وإذا لم نكن راضين بهذا الخيار، فإلى أي مدى يمكن أن نرضى بغيره أو كنا قد رضينا به في الماضي؟ وما نوع الإشكالية التي يمثلها لنا الزمن كمؤرخين ونقاد؟

لقد طرحنا، في المقاطع السابقة مباشرة، قضايا بعينها نأمل أن تتيح بشكل مفيد التفاعل فيما بين المساهمات التي يتضمنها هذا الكتاب. هذه القضايا سبل فعالة، كما نفترض، في تصوير وادعاء حاضر بعينه، حاضر تجد فيه النظرية لمجالها المهني مستوى ما من المناصب، وهي - مثل

كل المناصب ـ تنفتح لإمكانات بعينها وتنغلق أمام غيرها. فالسمة البارزة، على سبيل المثال، في تعقيبنا على التمثيل أنه لا يعطى حيزا كبيرا لفكرة التمثيل باعتباره تصويرا دقيقا، وأنه ـ من ثم ـ يقلل من أهمية الاتجاه الكلاسيكى الجديد الذى يصف المحاكاة من منظور الإيهام، على مركزية إقناع المشاهد بأن التمثيل المقصود يعكس عالما ما. ونحن بذلك نفقد ونتخلى عن، أو نرفض موردا يعمل بكفاءة فى بعض المخصصات الأخرى للنظرية: وجود "الواقعية" بوصفها معيارا مركزيا، تاريخيا وثقافيا، تقاس عليه المراحل الأخرى، سواء باعتبارها أفضل أو أسوأ. إن فهم المحاكاة من جهة كونها إيهاما واقعيا، ومن ثم استنكارها، يتيح للمرء أن يسوق قضايا كبرى مقنعة حول تاريخ الممارسة الفنية، سواء باعتبارها البحث عن التصوير الحرفى أو باعتبارها تحريفا يتوجب القيام به ليقر بالنزعة التقليدية فيها. على كل حال، فإن ثمة كذلك مكاسب ما فى اطراح مثل هذه القضايا (والانقسام أو الانشطار التصويرى للحقيقة والزيف الذى تنبنى عليه هذه القضايا): فنحن، على سبيل المثال، نقوم بشيء ما لنصوغ فكرة أن الموضوعات والفترات المفردة لا تعتبر فى كتابة التاريخ الفنى صورا، سواء دقيقة أو غير دقيقة، وسواء من منظور أمين أو محرف على نحو مقصود ولكن باعتبارها أمثالا بلاغية rhetorical exempla، بوصفها ابتغاء (توقعا) لالتقائنا ولاختلافنا. إن القول بذلك هو اعتقاد فى أن التوصيف الاجتماعى فى الفن ليس من مجرد وجهة إيديولوجية أو دعائية على، وإنما هو أساسا احتكام إلى مؤسسة براجماتية محددة لجماعة بشرية ذات طبائع متغيرة.

إذا كان الابتداء فى النظام المعرفى باعتباره سؤالا فى تاريخ الفن هو هدفنا، فهل يعنى هذا أننا سوف نفهم ذلك السؤال فى سياق الواقعية، أو التخييل المعتمد على المحاكاة (وهل سيعنى ذلك أننا سنعتبر أنفسنا "حداثيين")؟ أو هل سننشد ذلك المطلب ليس فى مجرد ضرب من واقعية صادقة (أو التخلى عن ذلك الصدق) تبدو أنها مطروحة ولكن كسؤال متعلق بفنون من الإقناع ضمن مجالات لظروف واحتشادات استطرادية (وماذا سيجعلنا ذلك)؟

جون بالديسارى John Baldessari، رمبرانت فان ريجن Rembrandt van Rijn، لقد جمعت المشيئة الإنجليزية فى بستان واحد كل هذه الموضوعات والمراحل الفنية والأساليب التى تظهر وتختفى فى تلك الصفحات ويمكن قراءتها، من ثم، باعتبارها مراحل عدة فى مسيرة واحدة، كإشارات عديدة إلى تأسيس تاريخ أو آخر للفن وللأدب: كسبل عديدة لرؤية، ولموضعة، عمل الجامعة كما لو كان "انقساما عن""departure from" أمكن له أن يصير سبيلا لصيغة "قسم كذا" "department of"، وكما لو كانت المهمة الآن هى إدراك تاريخ الفن باعتباره "قسمه" الخاص.

ما بعد الحداثة

نهايات علم الجمال

إن تعبيرا من قبيل "قسم" "depart-ment" تاريخ الفن ليثير حتما فكرة ما عن الانتهاء(*)، كالتى تثيرها تعبيرات من قبيل "موت الفن" أو "نهاية تاريخ الفن".١٧ هذه التعبيرات مرتبطة فى دورانها بفكرتنا المتكررة عن الهجران departure فى هذه التعليقات. إن المسألة بالنسبة لنا، كمحررين للكتاب، تعمل عبر المساهمات المتعددة فى هذا الكتاب فى الجانب الأكبر منه، سواء وسمت التوسلات بـ "ما بعد الحداثي" أو لم تسم أى تحول عميق لهذا المجال، وسواء ابتدأت أو لم تبتدئ أى نهج جديد للتفكير فى تقاطع البصرى والنصى. بالتأكيد ليس هناك إجماع فى الرأى

(*) يوظف المؤلف هنا الدلالة الاشتقاقية من كلمة department الى كلمة departure التى تعنى هجران الشيء، او مغادرته والرحيل عنه والكف عنه. [المترجم]

فيما بين المساهمين فى الكتاب تجاه هذه المسألة، لكنهم يبدون لنا متحدين فى اشتراكهم فى إدراك أن خطابى كل من تاريخ الفن ودراسة الأدب يخضعان لنقلة أو انعطافة كبيرة، تجعلهما مرتهنين على نحو متباين بالأداء النظرى الراهن فى مجالات متنوعة تنوع السيميوطيقا والتحليل النفسى والفلسفة والنقد السياسى. إن غرض المرء فى طرحه لمثل هذه المقاربات المتنوعة معا، إذن، هو تبيين الطرق التى تكون بها ما تدعى أحيانا "التواريخ الجديدة للفن" أكثر من أو مختلفة عن الانتقال البسيط إلى مجال الرسم والفنون المتواشجة مع بعضها فى النظريات التى تطورت فى الأساس فى تحليل الأدب، وكذلك تبيين الطرق التى لا يمكن معها اختزال المساندات المؤسسية إلى قضايا بسيطة عن "الاستقلالية" أو "الاحتواء".

بالطبع، هناك الآن أدب مترامى الأطراف وأبعد ما يكون عن الإجماع فيما يخص ما بعد الحداثة: هل لها حضور بالفعل، أم ليس لها هذا الحضور؛ هل هى شيء جيد، أم هى شيء سيء؛ هل هى مدعاة للإحباط، أم هى أوان للاحتفال؛ هل هى رأسمالية متأخرة، أم هى نزهة ما بعد كولونيالية؛ هل هى سقوط فى محض ادعاء وتكرار، أم هى خطوة نحو نزعة تحررية شديدة السخرية فى محاكاتها للأصل، إلى غير ذلك من التساؤلات.١٨ إن أية محاولة لوضع حد لهذه الفوضى فى الكتابات فى هذا الحيز الضيق لمقدمة قصيرة لن تكون مجدية بالتأكيد، غير أنها قد تبدو مفيدة فى اقتراحها أن مصطلح "ما بعد الحداثي" سوف يبدو ذا قيمة أو ضروريا، فقط حين يكون المرء مقتنعا بأن المصطلحات التى بدت قادرة على استيعاب تاريخه والظروف المحيطة به أصبحت واهنة، ولم تعد قادرة على استيعاب ما ينبغى استيعابه.

بالنسبة لهؤلاء الذين ركنوا إلى نوع واحد للقيمة التمثيلية، سوف تكون "ما بعد الحداثة" دالة بشكل جلى على وهن وقصور التمثيل سواء باعتباره أداء فنيا أو طريقة لفهم الفن. وأقرب الصيغ ائتلافا مع هذه الصيغة فى المناداة بما بعد الحداثة هو الإحساس بأنه لم يعد هناك، وربما لم يكن هناك من قبل، أى عالم أو ذات لتكون موضوع انعكاس فى العمل الفنى، أو تكون منظورا إليها من الخارج خلال عملية الرسم، أو منظورا إليها عبر الداخل ويمنحها الفنان "التعبير" عنها. إن ما هنالك، أو ما يمكننا أن نعرضه الآن، أنه كان هناك دائما فى غياب زمن حاضر لعالم من أجل التمثيل هو عمل إيديولوجى للبناء والموضعة متخف تحت الطبيعية المفترضة مسبقا للتمثيل. هذه الطبيعية غير متحققة فى أى مكان الآن فى نقد متواصل ليس مُجازا من خلال حقيقة متخيلة سابقة على التمثيل، والتى من الممكن أن يقاس بالضد منها أى تمثيل مطروح، ولكن من خلال مقتضيات الحاضر العملية، السياسية فى الأصل: المقتضيات التى ينبغى أن تكون غايتها النهائية والواضحة هى رفض التمثيل كلية.١٩

وبالنسبة لأولئك الذين استندوا أكثر لتصورات جمالية، تغدو "ما بعد الحداثة" دالة على نوع مختلف ـ على نحو ظاهر ـ من الوهن، كما لو كان ما بلغ منتهاه ليس مجرد الإمكانات الشكلية المنغمسة فى التجريد ولكنه المنطق الذى يصدِّق على جدية هذه الاحتمالات. وفى التصور الكانطى الكامن وراء الحماس للتصور الجمالى، فإن هذا يعنى أن ما لم يعد جائزا أو ربما لم يكن جائزا أبدا فى الحقيقة إنما هو إحساس ما بالتواؤم أو بالتعايش مع الأشياء. وأحد العلامات على هذا الوهن أو النضوب ستكون ازديادا مفاجئا فى الاهتمام بالجليل sublime: الإحساس أو الخبرة، كما يصفها كانط، بمسافة بعينها لا يمكن تخطيها بيننا وبين العالم، مسافة خلقت تحديدا فى تلك اللحظات التى نجد فيها أنفسنا عاجزين عن استيعاب الأشياء إلا فى مجاوزتها لوسائلنا الإدراكية والحسية، ومن ثم تردنا مرة أخرى، أو تكشف لنا، عن قابلية ـ رغم ذلك ـ على التوافق مع ما لا يمكننا جعله متاحا لذواتنا. وإذا كان يمكن للتصور المنحاز للتمثيل أن يقول بالتأكيد على نهاية ما للمعنى، فإن التصور المنحاز لعلم الجمال يمكن أن يؤكد على نهاية الخلو

من المعنى المقنع (وغالبا ما يصاغ من ناحية السقوط فى التشظى أو تفكك وحدة الذات). إن ثمة سيمترية غريبة فى مصيرى هذين التصورين: فهما تقاطعا مرارا فى منطلقهما المبدئى، وهما الآن يتقاطعان فى أزمتهما. لقد كان مغريا - ولا يزال - صياغة هذا التقاطع بينهما من جهة التأكيد على أن الجليل sublime يرسم تخوم التمثيل.

بعض نقاد ما بعد الحداثة كتبوا عنها من وجهة أنها جليل هيستيري" sublime hysterical"، مفهوم باعتباره خسارة مدمرة للوعى النقدى عند ما بعد الحداثى. إن مصطلحات التحليل هنا مأخوذة حرفيا من الماركسية: ففى الوقت الذى تحتفى فيه الرأسمالية المتأخرة بالموضوع السياسى بوصفها مستهلكة أكثر من كونها منتجة له، تتخذ الإيديولوجيا صيغة حمولة حسية زائدة أكثر من كونها تزييفا. إن نقادا مثل فريدريك جيمسون وتيرى إيجلتون يستلهمون الجليل لتشخيص أثر الهيمنة التى تكون بها الذات منغمسة ومفتونة بالسلع، أكثر من كونها مقيدة إلى الآلة الشيطانية الكئيبة للرأسمالية الصناعية الباكرة.٢٠ وعموما، فإن مثل هذه الانتقادات للجليل تشكل جزءا من الشبهة المعممة للمذهب الجمالى بوصفه مجرى للإلغازات الإيديولوجية وعامل التشييء الذى يعد خاصية للنقد الثقافى، الماركسى الذى دبت فيه الروح.

نقاد آخرون مثل جان لوك نانسى وجان فرانسوا ليوتار توسلوا بالجليل ما بعد الحداثى كسبيل لرفض إمكانية الوصل بين الجمالى والسياسى. لقد مالوا إلى إزاحة الجليل لإدراك الذات فى محاولة لخلق ادعاءات حول الفن والمجتمع الرافض لإمكان أى من مجتمع جميل أو فن محدد اجتماعيا. هذا الفهم لجليل يحذو حذو كانط فى وضع حد صارم بين الأحكام النهائية التى تقيس شيئا ما على فكرة عامة أو مجموعة من القواعد، وبين الأحكام غير النهائية أو القابلة للمراجعة التى بسببها لا توجد ثم معايير خارجية على التجربة. إن الفكر الجمالى الدقيق، والجليل يسمى الجمالى باعتباره مساءلة للقواعد الثابتة والمعايير. إن ما بعد حداثة هذه المساءلة ربما تكمن فى تأكيده على ميل الأسئلة الجمالية عن جدارة لأن تصبح أسئلة للجليل.

فى الحالة الأولى، تكون ما بعد الحداثة مفهومة بوصفها استجابة للحداثة، حقبة جديدة ونسق معرفى episteme جديد؛ وفى الثانية تبدو أكثر قربا من كونها استعادة ما هو خامد ولكنه بعد جوهرى لما يعرف بوصفه الحداثة، ومن ثم فهى كذلك بند جديد فى الشروط التى يمكن تحتها أن يقال عن الحداثة إنها مستمرة: ليس نسقا معرفيا جديدا ولكنها إعادة صياغة للحداثة من منظور ما قمعته بمنحها امتيازا للجميل على الجليل. حسب هذه الرؤية الأخيرة، سيكون من الطبيعى بدرجة أو بأخرى تخيل الحداثة باعتبارها مشغلة بواسطة لا وعى معين، قمع معين، الذى يتم إبطاله أو تشغيله الآن من خلال طرق جديدة. وسوف تعزى هذه المهمة إلى المؤرخ، مثله تماما مثل الفنان أو الناقد.٢١

إن ارتداد ما بعد الحداثة إلى الجليل، سواء كان ذلك معيبا باعتباره إلغازا زائدا عن الحد أو مؤيدا باعتباره التفكيك لمركزية الذات الحداثية، فإنها تضم البصرى والنصى معا مرة أخرى فى علم جمال معمم. حيث كان اندفاع التركيز الحداثى على الشكل الجميل نحو المزيد من الانفصال بين النمطين [البصرى والنصي] قد حدا بالشعر والرسم إلى التشبث أكثر بخصوصية كل منهما بذاته كمؤشر خارجى على الجودة، تبدو ما بعد الحداثة ميالة إلى صدمة المغايرة، وبشكل أخص إلى التقديم the presentation فى أشكال الحضور المتشارك للبصرى والنصى الذين لا يعرضان نفسيهما لتقييم مصطنع. بمعنى أن المغايرة بين مادتى البصرى والنصى ليست غالبة على فعل الفهم: فإدراك الأشياء=الموضوعات يمدد تشارك حضورها المتغاير. إن هذه ليست مجرد خاصية أسلوبية فى الأعمال الفنية الحديثة مثل أعمال باربرا كراجر Barbara Kruger، ولكنها كذلك الإشكالية التى تكمن خلف الاهتمام الذى يوليه نقاد ما بعد البنيوية لكل هذه الأشياء (من قبيل

براويز اللوحات والتوقيعات عليها) التى تُحُدُّ أو تعطل تخيلات النقاء الجمالى أو خصوصية المادة الوسيطة عبر مدى تاريخي عريض من الأعمال الفنية. هذا الاندفاع نحو مكاسب التشتيت والاختلاف يظل تعبيرا إضافيا عبر موضعة أعمال، كتلك التى يهدد تفاعل العناصر فيها وتغليب الطابع النصى عليها وحدتها البصرية الظاهرة أو يبطلها. ومرة أخرى، فإن الإنتاج المعاصر للأعمال المحدد موضعها يسير متلازما مع إشكالية نقدية عامة حول علاقة النص بسياق الصورة وبالإطار المؤسسى. ويمكن للجليل ما بعد الحداثى بذلك أن يفهم بوصفه النتيجة الإيجابية لتصدير [وضع فى الصدارة] المغايرة والاستئناس ـ المتزامنين معا ـ بين البصرى والنصى.

إلى المدى الذى يشير إليه توسل ما بعد الحداثى بالجليل إلى تصدع شامل وضرورى فى موضوع الفن، فإنه يبدو أنه يدعونا إلى إعادة قراءة التصورات عن "الفن" و"علم الجمال" لأبعد من منظور التسييج الحداثى أو حتى مجرد تبديدهما إلى المجال التمثيلى الأوسع. قد نكون إذن، أردنا الحديث عن هذا من جهة كونه العمل على تفكيك الثنائية الضدية بين الاستقلالية الجمالية وتاريخ عام للتمثيل الثقافى cultural representation: عمل يظل يطرح الجمالى بوصفه سؤالا من خلال رفض كل من تغميض الفن من خلال الزعم بأن الفن يطرح حلوله الخاصة بنفسه، أو الجدل بأن حلول سؤال الفن يمكن أن تقدم على سبيل الحصر من مكان آخر، من تاريخ عام للثقافة. إن مثل هذا العمل، بلغة ليوتارد، طريقة فى التفكير حول التضارب المنطقى فى التعليق "هذا هو الفن"، التى ينبغى فيها على خصوصية الحالة أن تغذى مبدأ الفهم الإدراكى ذاته المعنى هنا.٢٢ وهى قادرة، بذلك، على أن تقودنا إلى طرح أسئلة جديدة عن الفن كشيء لا تكون علاقة الثقافى موثقة بالقدر الكافى بسياقه فى الاختيار بين قيمة الاستقلالية ومجرد الغموض، والأثر الثقافى بما لا يمكن معه أن يوصف بشكل حصرى على أساس التمثيل الثقافى أو المعنى الاجتماعى.

العمى

مساحة التفسير

من هنا يمكن للمرء أن يرى وراء الاستعادة الأخيرة للجليل، إعادة طرح لمسألة التفسير، ليس بوصفه مسألة منهج أو معايير أو مشروعية، ولكن بوصفه سؤالا حول الكيفية التى تنفتح بها هذه الأشياء أمام التفسير فى المقام الأول. يمثل تأريخ بانوفسكى للفن والقراءة المعتمدة على النقد الجديد حلولا ناجعة لمسائل المنهج والمعايير، فالأول ينزع إلى حل الإشكال على أساس التمثيل، والثانى يتطلع إلى حل مستند إلى علم الجمال. وكلاهما ينحوان صوب التسليم مسبقا بوجود دلائل ذاتية على غاياتهما، فهما يواريان السؤال السابق عن القابلية للتفسير ولزوميته من أجل أن يقولا لنا كيف نفسر. سيخبرنا بانوفسكى كيف ندرج موضوعا ما داخل تاريخ عام للمعنى، وكيف نرى خلال موضوع ما تاريخ المعنى الذى ينتمى إليه، أما بروك فسوف يخبرنا كيف نجرد النص من أى اعتماد على التمثيل لكى نقرر ماهيته. كلا هاتين الانتقالتين، من الصورة المكتفية بذاتها ظاهريا إلى الحقل التاريخى للغة، ومن الحقل التاريخى للغة إلى الصورة المكتفية بذاتها، تشيران، بما تحملانه من أعراض، إلى ما يواريانه فى محاولاتهما لصياغة موضوعاتهما الخاصة على منوال موضوعات حقل الآخر؛ كما لو أن ما يظل متعذر التخيل عند كليهما هو تصور أنه يمكن للموضوع أن يكون موضوعا وأن يكون مصوغا فى لغة فى الوقت ذاته.

إن "النظرية" مصطلح متسم، على الأقل، بالفوضى مثله مثل مصطلح "ما بعد الحداثة"، ولكن هنا أيضا يبدو من الممكن المغامرة بإطلاق حكم عام واحد على الأقل: أن الانتقال للنظرية مسيّر، قبل كل شيء، من خلال تسليمنا بشكل أو بآخر بفرضية أن التفسير شيء بدئى (نحن لا نلحظ

أى شيء إلا من خلال النظر إليه" كـ" شيء ما). وتقدم النظرية المعاصرة مقترحين فعالين لترسيخ هذه الـ"كـ": فى أسبقية الممارسة على النظرية، من أجل أن يفهم التفسير عموما على أنه استيعابنا لشيء ما داخل سياق شامل للأداء والغرض العملى، أو فى أسبقية اللغة على الإدراك الحسى الغريزى. فى الحالة الأولى، أنا أستوعب هذه المطرقة على أنها "الأداة التى يطرق بها" وفيما بعد يمكن أن تنشا علاقة أبعد نظرية بها (وأنا أسميها مطرقة، أحلل ما يربط الرأس بالمقبض، وهكذا). فى الحالة الثانية، أنا أستوعب المطرقة ذاتها على أنها "مجرد شاكوش" لأن لغتى تنقلها لى بوصفها دالا على الشاكوش، كشيء مختلف عن كونه "مطرقة خشبية" أو "فأس" أو "ملقاط". كل منها يساهم فى خلق مكانه فى لغتنا وجعلها تبدو كتعشيقات النجارة المعقدة، كصناعة الموسيقى، كفسيولوجية السماع، إلى غير ذلك (تعشيق، وموضوع أيضا، يوجد فقط من خلال "الشاكوش أو المطرقة" الإنجليزية 'hammer' وليس بسبب "المطرقة" الفرنسية (marteau.[٢٣]

هاتين الطريقتين لفهم بداءة التفسير تتحركان فى اتجاهين مختلفين على نحو دال. فإذا كان التوجه المبدئى للمرء لأولاهما، فإن السؤال الذى يطرحه المرء حول نص ما أو صورة سيكون، للوهلة الأولى، ما الغرض الذى يؤديه، أو يمكن له، أن يخدمه؟ وإذا كان التوجه المبدئى للمرء ناحية الطريقة الثانية، فسيكون السؤال: إلى أى نظام ينتمي؟ التوجه الأول يطمح إلى إدماج الموضوع فى عالم من الأفعال، بينما يطمح الثانى إلى إدراك موضعه داخل نظام الأمكنة. ولأن كليهما يؤكدان على أولية التفسير، فلا يمكن تخيل أى منهما ساعيا إلى استعادة المعنى الكامن خارج أو السابق على فعل التفسير ذاته، ولكن على كل منهما، بدلا من ذلك أن يقدم نفسه باعتباره داخلا فى حركة، عملية أو لغوية، تكون ماضية فى سبيلها فعليا فى أى لحظة وفى كل لحظة لتجلى الموضوع فى الزمن. أى أن كلا منهما يتصور الموضوع ذاته على أنه غير مستقر أساسا، هويته منفتحة بدءا على وعود غير المألوف بشكل جذرى (الصخرة من الممكن فى أية لحظة أن ينظر لها كمطرقة، كما أنه يمكن أيضا فى أية لحظة أن تجد نفسها متشكلة لتكون جزءا من أساسات كنيسة جديدة، على سبيل المثال).

إن ما يصل هذين النمطين من ممارسة التفسير ببعضهما هو فهم التفسير، من ناحية، بوصفه نشاطا بلا سند من خارج ذاته (نشاط يتضمن موضوعه وليس نشاطا يتخذ من موضوعه تكئة أو يستغله) وفهم لعمل التفسير، من ناحية أخرى، بوصفه الجانب المفصلى الأكثر جوهرية من التخصيص أو التعميم. ليس التفسير، إذن، صيغة للمعرفة بقدر ما هو صيغة للإفصاح، لإدخال النص فى حيز الفعل: فقراءة قصيدة لا تعنى تحصيل معناها، أيا كانت الطريقة المتحذلقة المتبعة، ولكنها تعنى الوقوع تحت تأثيراتها، لعرض ما تقوم به (التى يتضمن، من ضمن أشياء أخرى، كلا من المعنى، الذى يدرك هنا بوصفه أحد تأثيراتها المتواصلة، والعرض، فيها ذاتها وفى تفسيرها، الذى لن يكون، أو لا يكون محض فعل لنا).

إن ثمة قدرا هائلا من الإفصاح المفسِّر فى هذه الرؤية، تجلية أو توضيح يمكن اغتنامهما بقوة بمساعدة رؤية سوسير للغة باعتبارها شبكة من الدوال القائمة على الاختلاف والتعسفية المطروحة على عالم من المدلولات الممكنة التى تتحقق فى الواقع حين نتكلم، وانتزع السطور من الشبكة المحكمة وجنى عالم ما. ومع ذلك فإن ثمة مشكلة أيضا مع هذه الرؤية السوسورية قد تكون أكثر بروزا حين ننظر فى كتابة سوسير فى كونها ذاتها مبنية بواسطة تفاعل بين البصرى والنصى ونلاحظ إلى أى مدى تعتمد على استثمار ملحوظ للبصرى بجانب النصى (كما فى تقديمه، على سبيل المثال، للفرضيات التى أشرنا لها لتونا، من خلال صورة الدال "شجرة" موضوعة فى علاقة مع الصورة المقصودة لشجرة ما). هذه الإشارة المتعلقة بالتصوير تجعلنا نتخيل أن الدال يأتى بمعنى

ما ليرمز أو ليمثل إما للشجرة أو لصورتها. هذه الـ "إما ... أو" ترسم منحنى هابطا لتصور سوسير للدال ينجرف ناحية مفهوم العلامة، وهو انجراف شائع فى النظرية المعاصرة ويعيد مشكلة التفسير إلى حقل التمثيل عبر التناول الضمنى للدال أو للعلامة على أنهما استعارة. ويبدو الفاصل، الذى غالبا ما يوضع بين الدال والمدلول فى هذا المخطط البيانى المألوف، الآن وكأنه حيلة لفصل النصى والبصرى تماما من أجل إعادة التأكيد على غلبة السابق على اللاحق (إيماءة يمثل وجهها الآخر رفض سوسير لاعتبار الكتابة مجرد رسم للغة بقدر ما هى جزء من لحمتها الحية).

وفى مقابل هذا، يبدو أن ثمة مبررا قويا لإعادة التأكيد على ما قد يكون أكثر أهمية للبرهنة على أن التفسير شيء بدئى: الزعم بأن حقل الدلالة متبدل فى الأصل. فالمعنى غير موجود إلا فى تولده بممارسة التفسير التى تلازم وتشكل إمكانية الفهم. وإذا ما واصلنا الحديث عن "التفسير" فى مثل هذا المجال، فليس من الممكن إلا أن ننظر للأشياء بوصفها ترميزا لشيء غائب، لمعنى تكون هى حوامل له. ويفقد التفسير بذلك نظرة الانغلاق والانتهاء، وإحلال الأشياء محل معانيها، وتقرير أن الشيء لم يكن إلا مجازا لشيء آخر، على الدوام. إن التفسير ليس تحركا وراء أو لما وراء التمثيل سعيا وراء معناه الخفى: إنه بالأحرى عملية تمديد للشيء المقصود، أو لمداه نحو فضاءات أخرى، وسياقات أخرى، وبهذا النوع من التمديد فإنه لا يسمح بأى تمييز بسيط ونهائى بين ما يعد حاضرا فيه وما يعد غائبا عنه. وإذا كان الأمر على هذا النحو، فإن التمايز بين الحضور الجمالى لغرض ما وأدائه التمثيلى لن يظل يفرض نفسه علينا. ويمكن أن تكون هذه طريقة أخرى لتعريف ما بعد الحداثى، فى تلك اللحظة التى وضع فيها حد للنزاع بين دعاوى علم الجمال ودعاوى التمثيل، ليس بسبب أن أحدهما قد قضى على الآخر، ولكن لأنه تم إدراك أن أيا ما كان يدور بينهما فإنه ليس صراعا على الإطلاق. إذا ما نظرنا للتفسير بوصفه التمديد الكنائى للموضوع الذى يمثله، فإنه سيبدو، إذن، أننا لن نعود قادرين بسهولة على تمييز الناقد، بنظرته المفترضة للقيمة بمعزل عن الزمن، عن المؤرخ، بنظرته المفترضة بعلاقتها المحددة الوقتية بموضوعها. الأحرى أن تحليلا لا متناهيا يتخلى عن كل من الوعد بالبداهة [كون الشيء واضحا فى حد ذاته]، ورفاهية التفاوت النقدى. إن المفسر يقف، فى الآن نفسه، فى الزمن وفى علاقة حميمة مع الموضوع، وهو بذلك لا يكون بعيدا عن حكمه. وعبارة "حكمه" مبهمة عمدا، ومصاغة على هذا النحو لتفرض فهما بعينه لهذا الحكم على أنه لا يمكن أن يعزى فى نهاية الأمر إلى الناقد أو المؤرخ المراقبين ولا إلى العمل نفسه. بل إن الحكم يكمن فى العلاقة بينهما، فى فعل التفسير ذاته، ولا يقع خارجه. إنها، من ثم، مسألة ملازمة المرء لموضوعه. لربما يريد أحد ما أن يتحدث هنا عن الطريقة التى يجد بها المرء نفسه منذورا لهذا الموضوع، وكذلك موضوعا داخل اللعبة من خلال تقبله لذلك النذر، جاعلا من ذات المرء موضوعه؛ ولربما يختار أحد ما أن يتحدث عن توق المرء إلى موضوع ما وعن الطريقة التى لا يمكن بها لموضوع أن يشبع هذا التوق، مؤدية بالمرء إلى حركة لانهائية من المعاودة والإبدال.

كيف لنا أن نقرا هذا الوضع؟ هل هو يجدد التصور الكانطى للطريقة التى نكون فيها مأخوذين بالجمال؟ أو أننا سنتخذ ذواتنا المناسبة بهذه الطريقة كسبيل لتحديد موضعنا السياسى فى مواجهة العمل؟ أى الأنواع من الفهم فى مواقفنا الخاصة كمفسرين مفتوحة أمامنا وأيها مغلق؟ أى شكل من أشكال الأداء التفسيرى يمكننا تصور أنفسنا منخرطين فيه؟

على حد سواء، تعيدنا هذه الأسئلة مرة أخرى إلى ديلوز Deleuze وجاتارى Guattari، والآن فإننا مخولون أن نتساءل إلى أى مدى يتفق موقفهما. فى النهاية، مع النزعة الشكّية التى لم تتأسس على المعنى المألوف لتباعد الموضوع عنا أو عدم قابليته للولوج إلينا، ولكن بمعنى جديد لحميميتنا الشديدة معه، حميمية تتيح تحقق الكثافة وتحظر الانعكاس. هل يمكن لمثل هذه العلاقة

غير المقيدة أن تغدو شيئا نخشاه أو نصبو إليه؟

قد يكون هذا مثالا معقدا للمخاوف والرغبات التى تكمن، فى آخر الأمر، وراء تباحثنا بشأن البصرى والنصى، كما لو كان موضع الرهان فى عملية إيجاد طريقة ما لتقنين العلاقة بينهما هى رغبة لكبح جماح المنظور المروع لكون صفاء الرؤية ذاته يمكن أن يكون شكلا من أشكال العمى، والمسافة التأملية بيننا وبين العالم ليست إلا تجليا لاستمراريتنا التى لا تنقطع معه، وتداخلاتنا فيه ليست سوى لحظة فى صيرورته، وأكثر أحكامنا تجذرا ليست خالصة لنا فى آخر الأمر. إن مثل هذه المخاوف والرغبات تكاد تكون مجهولة بالنسبة للفروع المعرفية للبصرى والنصى ذاتهما، إذ نجد تعبيرا بعينه هو التوتّر التكوينى، على سبيل المثال، ضمن تأريخ الفنّ بين الرؤية بوصفها إبصارا وبوصفها لمساً بصرى ولمسى optic and haptic، أو التوتّر فى الدراسات الأدبية بين النصّ بوصفه صوتا وبوصفه كتابة.

المؤسسات ٣

هل تؤدى عملها؟

لقد سقنا زعما على امتداد هذه المقدمة بأن الجامعة الحديثة، وبخاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية، تموضع نفسها بصورة متزايدة حول تصور تنقصه الموضوعية. وهو تصور مركب من خلط مضطرب لإحساس مترسب للجامعة بوصفها حاملة أو ناقلة للقيمة الثقافية، مع إحساس متعاظم بالتوجه الأساسى للجامعة نحو "البحث"، ومع كل من الشعور المتزايد للجامعة باعتبارها موقعا لتدريب المهنى أو المتخصص وما قبل المهنى. ومن السهل هنا أن نلحظ مؤشرات على ما يظل مزعزعا فى هذا الخلط: الجدل بشأن القواعد المنظمة، الاحتياجات التى تتطلب تمويلا للعلوم الإنسانية، وتفعل الجامعة ذلك بصوغ أعمالهم فى قوالب "علم المنهج" methodology و"مردود البحث" research outcome؛ والحضور المتزايد للمشاركين فى أكثر من حرم جامعى، فى أنماط الأقسام المؤجرة من خارج الجامعة ولتشكيلها الخاص للمشاركين بها من الداخل. كما يمكن بسهولة أيضا أن نرى النظام الإدارى الذى يدير هذه التوليفة كنظام بيروقراطى بإمكانه ادعاء الشرعية فى خبرته بالنظام التدريسى education ولكن ليس فى التعليم educating.

ويبدو أن "العلوم الإنسانية" فى هذه الجامعة يمكن أن تعرَّف أكثر من ناحية انفتاحها أمام غزو العلوم الاجتماعية من جانب، وبدلائها "التدريسيين"، من الجانب الآخر، وكل منهما يستجيبان جبريا لمسائل البحث أكثر مما تفعله العلوم الإنسانية التقليدية، التى يبدو مرجعهما الوحيد هو قابلية نجاحهم المهنى: بمعنى، قدرتهم على صياغة ذاتيهما، كما يدل على ذلك المستوى المرتفع والمتواصل من الإنتاج المهنى. وتأتى 'الموضوعية' فى حال كهذه، فى أحسن الافتراضات، كتسمية لشيء يقع بين أقل نوع من الحياد تجاه 'المعلومات' والالتزام بالشكليات الإجرائية المضمنة فى متطلبات البحث؛ وفى أسوأ الافتراضات، تجيء ببساطة لتكون كلمة مضافة إلى اسم القسم [الإدارى بالجامعة].

لقد تم تلقى 'النظرية'، من بدايتها تقريبا، على أنها تطرح تحدّيا للمؤسسات وأنماط المعرفة المكرسة؛ لقد عرضت نفسها فى الواقع لتزدهر فى إطار الجامعة المعاصرة وقدمت دعما قويا جدّا لإضفاء الصفة الاحترافية أو المهنية على العلوم الإنسانية من داخلها. وربّما لا يوجد شعار أكثر تناسبا مع ذلك من الحماس والاحتفاء الذى تضمنه مصطلح 'النظرية' نفسه، كما لو كان امتلاك تلك التعويذة [أى النظرية] وحدها كافيا لأن يضمن مستقبلا للمجالات المعرفية التى ستغدو بدونها بلا أساس. وقد تحولت إلى أداة طيعة بشكل رائع، واضعة كل إمكاناتها الضرورية تحت التصرّف لتموضع عمل المرء من منظور الشكليات الإجرائية المطلوبة، فى حين تخلص المرء، مع ذلك، من

السؤال المزعج دائما حول الموضوعية بتأكيدها على مساحة ما للذاتية في ملتقى تقاطعات المناهج المتحولة بصورة ملائمة بواسطة بروتوكولات 'النظرية').

لقد كانت المحصلات المؤسسية ممكن التنبؤ بها إلى حد بعيد: فقد عملت "النظرية" كطريقة تضفي، بطرق عدة، بريقا ومظهرا جديدين على أقسام الدراسات المختلفة، لتبرير عدد هائل من البرامج الجديدة في مناطق مثل دراسات الفيلم السينمائي، والثقافة الجماهيرية، ودراسات النوع، إلى غير ذلك، ولتعزز نشوء صيغ جديدة للعلوم البينية مثل "السيميوطيقا" و"الدراسات الثقافية". وما من شيء من هذه العلوم سيء في الأصل؛ بل إن لها في الحقيقة آثارا مهمة وقيمة من التحولات التي صارت فعالة بفضل النظرية، أجزاء هامّة من الاختلاف الذى خلقته بالفعل. لكن ذلك إلى حدّ أنهم سمحوا لأنفسهم بأن ينحصروا في منطق الجامعة في الفصل بين المجالات المعرفية والأداء المهني، وعجزوا عن تحقيق التحول الجذرى الذى ظهرت نظرية سابقا للتبشير به.

من المحتمل، بالطبع، أن الرجاء الذى طلبته النظرية من البنى المعرفية بخصوص تحول مؤسسي كبير كان مبالغا فيه من البداية. إنّ ما تراهن عليه هذه المقدمة، على أية حال، هو أن هذا التحول لم يتحقق وأنه يجب أن يبقى في الحسبان، ناهيك عن أن يعمل به أو يكون مكفولا. لذلك عملنا في هذه الصفحات على إظهار هذه الأبعاد للكتاب الذى يؤسس في الحقيقة لحوار حول أن يكون لدى المرء موضوع يجد نفسه في تلك العلاقة معه، بدلا من التقديم للمساهمات المختلفة كممثلين عدة لمنهج جديد أو لآخر. إن كلّ واحد من الإجابات التالية لإشكالية الرؤية والنصية ينطوى صراحة أو ضمنا على وجهة نظر حول طبيعة وكفاية الحدود المؤسسية التى نرسمها حول أنفسنا، وحول طبيعة وكفاية تصوراتنا لكل من المنهجية المعرفية disciplinarity وتداخل المنهجيات المعرفية أو البينية المعرفية interdisciplinarity؛ لذا فنحن نهيب بالقارئ ألا يقرأ في الدراسات هنا مجرد النظريات التى يسوقونها، ولكن الفضاءات المؤسساتية المتباينة التى تشى بها دراساتهم. كيف يمكننا بشكل ملموس أن نتخيّل الموقع أو المواقع التى تكشف عنها هذه الأعمال؟ وأى فارق يمكنها أن تخلقه؟

الهوامش:

B. Wallis (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation* (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984); A.L. Rees and F. Borzello, eds, *The New Art History* (Atlantic Highlands, NJ: The Humanities Press, 1984); P. Brunette and D. Wills (eds), *Deconstruction and the Visual Arts: Arts, Media, Architecture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993); N. Bryson, M. Holly and K. Moxey (eds), *Visual Theory: Painting and Interpretation* (New York: Harper Collins, 1991).

See Bill Readings, 'Be Excellent: Culture, the State and the Posthistorical University' in Alphabet City, 3 (Toronto: October 1993).

[٣] On these topics, see, among many other things, R. Lee, *Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting* (New York: Norton, 1967); M. Foucault, *The Order of* Things: An Archaeology of the Human Sciences (New York: Random House, 1970); and M. Baxandall, Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450 (Oxford: Oxford University Press, 1971).

[٤] Sir Philip Sidney, *A Defence of Poetry*, ed. J.A. van Dorsten (Oxford: Oxford University Press, 1973), p. 25.

[٥] On the space of memory in the Renaissance, see F. Yates, *The Art of Memory* (London: Routledge & Kegan Paul, 1966).

[٦] For the resistance within the history of art to this orientation, see S. Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art* in *the 17th Century* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1983).

[7]See M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford: Oxford University Press, 1953);

وقد يجب على المرء كذلك أن يشير الى أن المصاهرة بين التفكيك والرومانسية تتمثل فى أعمال ما يسمى بجماعة ييل: (هارولد بلوم، وجيوفرى هارتمان، وبول دى مان، و هيليس ميللر).

[8]See R. de Piles, *Cours de peintures par principes* (Paris: Jacqueline Chambon, 1990); T. Puttfarken, *Roger de Piles's Theory of Art* (New Haven, CT: Yale University Press, 1985); and J. Lichtenstein, *The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, trans. E. McVarish (Berkeley, CA: University of California. Press, 1993).

[9]See G. Lessing, *Laokoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trans. E.A. McCormick (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1962) and D. Wellberry, *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).

[10]For this particular contrast, see T. de Duve, *Pictorial Nominalism*, trans. Dana Polan (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1991).

[11] فى نقد الفن ترتبط هذه النظرة الآن بشدة بنقد كليمنت جرينبرج

Clement Greenberg; see J. O'Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Vols.* 1 (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1986). A similar tendency towards autonomy and purity may also be found in the work of Cleanth Brooks in literary criticism; see, for example, *The Well Wrought Urn* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1947).

[12] يعد وضع هذا التمييز عنصرا هاما للغاية فى الطرح الخلافى لـ م. فريد فى مقاله عام ١٩٦٧ الذى أعيد طبعه على نطاق كبير: 'Art and Objecthood'.

[13] للتعرف عل تصور عام للعلاقة بين الطليعة والحداثة راجع:

Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis, MN, trans. M. Shaw: University of Minnesota Press, 1984). The particular problem of the reappropriation of critical artistic experimentations by the very system they propose to shock is concisely summarized by T.W. Adorno in 'Cultural Criticism and Society' in *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber (Cambridge, MA: MIT Press, 1983) and explored in *The Culture Industry*, ed. J.M. Bernstein (London: Routledge, 1991). Within the framework often understanding of aesthetic practices as a negation or disruption of representational mimesis, Jean-Francois Lyotard has made an important case for a distinction between avant-garde experimentation and modernist innovation, which insists upon the force of the disruptive effect of *desaissisement* ('disseizure' or 'upsetting') that aesthetic experimentation can produce, regardless of its later potential recuperation. Hence he insists that the work of experimentation is a risky and rule-less business, that there are no advance formulae that can guarantee the radicality of avant-garde practices (see *The Inhuman*, trans. Geoff Bennington and Rachel Bowlby, Stanford, CA: Stanford University Press, 1991, and *Toward the Post-Modern*, eds Robert Harvey and Mark Roberts, New Jersey: Humanities Press, 1993). Another way of approaching this question would be through the work of Marcel Duchamp and Hans Haacke.

[14]Emmanuel Kant, *The Critique of Judgement*, trans. James Meredith (Oxford: Clarendon Press, 1978)

[15]For a recent instance, see the editors' introduction and M. Baxandall's contribution to S. Kemal and 1. Gaskell (eds), *The Language of Art History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

[16]For some versions of such work, see W. Steiner, *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relationship between Modern Literature and Painting* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1982) and *Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1988); H. Sayre, *The Object of Performance: The American*

Avant-Garde since 1970.(Chicago, IL: University of Chicago Press, 1989). One might also want to consider the importance to modernism of the critical activity of such poets as John Ashbery or Frank O'Hara.

See Hans Belting, *The End of the History of Art*, trans. C. Wood (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1987), and Arthur Danto, *The Philosophic Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986).

On the arrival of postmodernism, see Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* (London: Routledge, 1989); for a more complicated account of what it might mean for postmodernism to 'happen' see J.-F. Lyotard, *The Postmodern Explained*, trans, J. Pefanis (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1993) and *The Postmodern Condition*, trans. G. Bennington and Brian Massumi (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984); for a denial that postmodernism has, or should, arrive, see J. Habermas, 'Modernity: An Incomplete Project' in *The AntiAesthetic*, ed. Hal Foster (Seattle, W A: Bay Press, 1983). The latter selection of essays also contains Frederic Jameson's association of postmodernism with late capitalism, 'Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism'. The fact that anthologies abound on this topic is perhaps significant, and we signal a few. The Ur-texts of the debate may be found in *Modernism/Postmodernism*, ed. Peter Brooker (London: Longman, 1992). The political critique of postmodernism is widely explored in *Postmodernism and its Discontents*, ed. E. Ann Kaplan (London: Verso, 1988) and in more exclusively Jamesonian fashion in *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, ed, Andrew Ross (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1988). A sustained attempt to engage with the impact of postmodernism upon the nature and practice of literary history is made in *Postmodernism Across the Ages: Essays for a Postmodernity that Wasn't Born Yesterday*, ed. Bill Readings and Bennet Schaber (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1993). The relation of postmodernism to feminism is dealt with in a variety of ways in *Feminism/ Postmodernism*, ed. Linda J. Nicholson (London: Routledge, 1990).

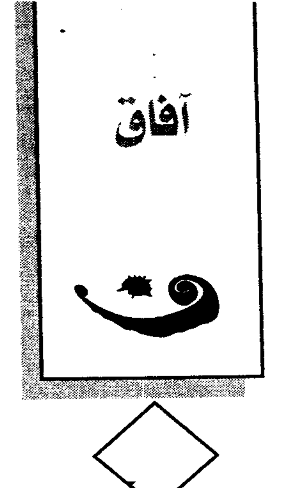
For a strong and influential version of this position, see C. Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture* (Berkeley, CA: University of California Press, 1992).

The sources for these generalizations are multiple. See Frederic Jameson, 'Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism' in *The Anti-Aesthetic*, and 'Regarding Postmodernism: A Conversation with Frederic Jameson' in *Universal Abandon?* For Eagleton, see *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Basil Blackwell,1990).

For an important effort at articulating such a view, see R. Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993).

See J.-F. Lyotard, 'On What Is "Art"', in *Toward the Postmodern.*

See M. Heidegger, *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson (New York: Harper & Row, 1962), and F. de Saussure, *Course in General Linguistics*, trans. W. Baskin (New York: McGraw-Hill, 1966).



مسرح الرؤى: روبرت ويلسون

محسن مصيلحى

كنت جالسا فى فنائى
حين ظهر ذلك الشاب
فاعتقدت أننى أهذى

١- عن السيرة :

منذ أعوام ثلاثة تم اختيار روبرت ويلسون عضوا فى الأكاديمية الأمريكية للفنون. وهذه مكانة هائلة لا يصل إليها إلا القليلون. وقبل هذا التاريخ بأقل من أربعين عاما كان ويلسون طفلا، ثم صبيا، ثم شابا يصل السابعة عشرة من عمره وهو يعانى من إعاقة فى النطق. وبين الميلاد فى تكساس عام ١٩٤١م ومقعد الأكاديمية الأمريكية يحتاج أى ناقد متتبع لروبرت ويلسون إلى لغة خاصة تشمل كل صيغ أفعل التفضيل لوصف حياته وأعماله أو "تجلياته الفنية المركبة"، كما يجب أن نسميها.

تخلص ويلسون من إعاقته عام ١٩٥٨م، وأقدم على دراسة إدارة الأعمال (إرضاء لأبيه) فى جامعة تكساس، لكنه اتجه لدراسة الفنون بعد التخرج؛ فدرس الرسم عام ١٩٦٤م فى أمريكا وباريس، كما درس العمارة (التصميم الداخلى) فى أحد معاهد بروكلين، ودرس تاريخ العمارة فى ذاتها. ثم أقدم ويلسون عام ١٩٦٦م على تصميم أول ديكور له لعرض باسم "تحيا أمريكا" لجان كلود فيتالى. وفى الفترة ذاتها (١٩٦٣- ١٩٦٥) بدأ يفيد من تجربته الناجحة فى تحدى الإعاقة بالعمل مع الأطفال المعاقين أو بطيئى التعليم فى المدارس العامة فى حى هارلم الزنجى الشهير. كما عمل ويلسون مصمم رقص لما أسماه "قطع معروضة" Performance Piece أو "قطع مؤداة"، وذلك فى المعرض الدولى لنيويورك ومعهد برات Pratt عام ١٩٦٧م.

فى غضون تلك السنوات تأسس ويلسون فنانا متعدد المواهب؛ فهو يؤلف، ويرسم، وينحت، ويصمم الديكور والرقصات، ويخرج، ويؤلف الموسيقى. وحتى عام مضى كان مجمل أعمال ويلسون يزيد على المائة، ومن هذه الأعمال يمكننا اكتشاف مؤثرين أساسيين فى أسلوبه الفنى :

٢ - عن المؤثرات:

المؤثر الأول :

ظل ويلسون يعانى من إعاقة فى النطق حتى بلغ السابعة عشرة من عمره، حين اكتشفت مدربة رقص فى السبعين من عمرها، تدعى بيرد هوفمان Byrd Hoffman أن سبب إعاقته يعود

إلى العدد الهائل من الصور الذهنية المتزاحمة في عقله، والتى تحاول أن تجد لها مَخْرجا على لسانه؛ فتحدت الإعاقة. ولهذا السبب اختارت بيرد هوفمان البطء وسيلة لعلاجه.. وهكذا نجحت. ثم تكفلت تجارب ويلسون التالية لتخرجه من الجامعة فى العمل مع الأطفال المعاقين ذهنيا أو جسديا بتأكيد ما توصلت إليه بيرد هوفمان : إن البطء يوقظ حساسية هؤلاء الأطفال المعاقين للمثيرات الآنية. وبمرور السنوات لم يعد هناك شك عند ويسلون فى أن البطء يجعل العقل قادرا على التعبير أو الاستيعاب أو كليهما فى آن بشكل أفضل.

ظل البطء، أو ما تحول إلى زمن فنى خاص، سمة غالبة على أعمال ويلسون؛ فهو ينحو نحو عرض صوره المرئية المتتالية (وليس المتراتبة) ببطء، بل يميل إلى إيقاف الزمن الحقيقى وتحويله إلى زمن درامى ممدود. تحول الزمن-عند ويلسون إلى لحظة أدائية يتحدد طولها كيفما يتطلب الموقف أو الصورة أو حتى العارض نفسه- دون كبير اهتمام بالزمن الحقيقى (إذا كان هناك ما يسمى بالزمن الحقيقى).

بعد عشر سنوات من تجاربه الفنية، واعترافا بفضلها، أنشأ ويلسون مدرسة باسم بيرد هوفمان (أسماها آل بيرد، أو التابعين لبيرد، أو قبيلة بيرد...) فى نيويورك- وكان هؤلاء هم حواريو ويلسون، المشاركون له فى إبداعاته وعروضه.

المؤثر الثانى :

وهو مؤثر في ما أسماه هو "التواصل"، أو حقيقة التواصل، بعيدا عن المظاهر التى قد تكون خادعة. هذا المؤثر هو أفلام عالم النفس التجريبى دان شتيرن، وقد قابله ويلسون، وشاهد أفلامه الخاصة المعروضة بالتصوير البطئ، وهى أفلام تكشف عن علاقة تواصل معقدة وغريبة ودرامية فى الوقت ذاته، بين الأم ووليدها الصغير. بشكل مجهرى دقيق صوّر دان شتيرن عالما خفيا من التواصل القائم على الإيماءات غير المرئية، أو التى لا يمكن رؤيتها بالعين المجردة، بين الأم ووليدها الذى يصرخ طلبا للعون. فى تلك الأفلام البطيئة. وفى معظم الحالات التى صورها دان شتيرن، نرى طفلا يصرخ فتهرع إليه الأم لتلتقطه فى إيماءة دالة على الحماية. ما تراه العيون المراقبة فى الواقع هو صرخة الوليد وقفزة الأم الحانية. لكن العرض البطئ للمادة المصورة عن الفعل نفسه، أو حتى الصور الفردية حين تعرض صورة بعد صورة، تثبت فى جل الحالات أن رد فعل الأم الأول هو اندفاعة تشبه الطعنة توجهها الأم نحو طفلها، وأن رد الفعل الأول للطفل هو الانكماش على الذات؛ لأن اندفاعة الأم تبدو له وكأنها هجوم عنيف على الوليد.. وهذا الانكماش هو دفاع غريزى عن الحياة.

كشفت هذه الأفلام لويلسون مدى ما يمكن أن يحدث من تباين فى مجال العلاقات "الحميمية" وشكلها بين الأم ووليدها، وعرف أيضا أن ما تراه العيون قد لا يكون هو الحقيقة. وقد علق ويلسون على ما يحدث فى هذه الأفلام بقوله: إن الوليد يحاول بلورة إيماءات الأم لفهمها والرد عليها، أو الاستجابة لها. وأنا أحب التعامل مع بعض هذه الإيماءات مزدوجة الدلالة فى المسرح. إن ما يعنينى هنا هو "التواصل" ما ظهر منه وما خفى.

ظلت أفلام دان شتيرن مؤثرا مهما على لغة الإيماءات أو لغة الصورة فى أعمال ويلسون؛ ففى كل الحالات ظلت إيماءاته ولغته المرئية غريبة ومبهرة ومفتوحة الآفاق في التلقى.

٣- عن المصادر ورفاق الإبداع :

على الرغم من اهتمام ويلسون بالشخصيات التاريخية فإنه لا يقدم مسرحيات تاريخية، بل ربما لا يقدم مسرحيات مطلقا وفقا للتعريف الأكاديمى الدقيق للمسرحية. ما فعله ويلسون فى أعماله "التاريخية" هو اختيار شخصيات تاريخية ذات ثقل فى تحديد المصير البشرى وتوجيهه، مثل أينشتاين وستالين وفرويد والملكة فيكتوريا وإدجار آلان بو وغيرهم، إلا أنه قام بتفكيك

حيوات تلك الشخصيات أو سيرهم من خلال رؤاه الذاتية، ثم عرضها من خلال الصور التى تركز على الأحلام والكوابيس والخيالات.. كل ذلك فى انتقالات زمانية ومكانية حرة تستغنى تماما عن الحبكة أو السرد. إن ما يخلقه ويلسون من خلال صوره هو انطباع أو حالة لا تترك المتفرج إلا وهو يحس بأهمية تلك الشخصية التاريخية المختارة.

ولم يتوقف ويلسون عند الشخصيات التاريخية، بل استقى مادته الدرامية أحيانا من كبار الكتاب العالميين مثل: جيرترود شتاين (دكتور فاوستوس ١٩٩٢)، وشكسبير (الملك لير ١٩٩٠)، و(هاملت- مونولوج- ١٩٩٥)، وبريخت (طيران عبر المحيط- فى البرلينر إنسامبل- ١٩٩٨)، وإدجار آلان بو (فى شعر ٢٠٠٠)، وفرجينيا وولف (فى أورلاندو ١٩٨٩م)، وجوستاف فلوبير (إغواءات القديس أنطونيو ٢٠٠٣م). كما اعتمد ويلسون على نص إمبرتو إيكو (جزيرة اليوم السابق) كأساس لعمله الذى قدمه تحت اسم (أيام ماقبل الموت) (عام ١٩٩٩م)، وهذا هو الجزء الثالث فى سلسلة (موت ودمار وديترويت) التى قدم جزءها الأول عام ١٩٧٩م فى ألمانيا وجزءها الثانى عام ١٩٨٧م فى ألمانيا أيضا. وفى هذا الجزء الثالث نتابع حياة الناجى الوحيد من تحطم سفينة أثناء بحثه عن خط لطول محيط العالم.

وقد أخرج ويلسون عددا كبيرا من الأوبرات العالمية لفاجنر وبوتشيني وبارتوك وديبوسي.

كما أنه تعاون مع كبار كتاب المسرح العالمى المعاصر مثل: هاينر موللر (آلية هاملت ١٩٦٨)، وتانكرد دورست (بارسيفال ١٩٨٧)، وسوزان سونتاج فى (آليس فى السرير ١٩٩٣)، و (حورية البحر، عن أبسن، ١٩٩٨م).

٤- عن أهمية الصورة /الضوء :

أصبحت مصطلحات مثل: "مسرح الرؤى"، أو "مسرح الصور" images علامات على أعمال ويلسون، وهى أعمال أبسط ما يقال عنها أنها لا تركز على المعنى، بل على ما تخلقه الصور المرئية من حالة شعورية يتلقاها الإنسان على ما أسماه ويلسون "الشاشة الداخلية". ولأن ويلسون يعتمد على الصورة المرئية فى المقام الأول، فإن الضوء يقف على رأس العناصر المستخدمة فى أعماله المسرحية. والضوء يلعب دورا تعبيريا مهما فى هذه الأعمال يكاد يعادل العنصر البشرى المتحرك أو الساكن، وقد ذهب ويلسون بعيدا فى استخدامه للضوء (المتحرك والمتقاطع والمتراكب) لدرجة دفعت جمهور أوبرا المتروبوليتان للزئير حين رأى استخدامه للضوء بشكل يدل على أنه ضرب عرض الحائط بكل التقاليد الفاجنرية فى تصميم المنظر المرئى لأوبرا Lohengrin.. فى هذه الأوبرا استخدم ويلسون الضوء بشكل يوازن الأريا arias أو المقطوعات الموسيقية.

وبسبب اعتماد ويلسون على عنصر الصورة المرئية فليس هناك نصوص لأعماله، بل هناك كتالوج أو كتاب عرض أو صور لكل عرض من عروضه. إنه ساحر بدائى وشاعر بالألوان يستخدمها ويركبها؛ فلا تملك إلا أن تشهق حين ترى الجمال الذى يصنعه على المسرح، فى تداع حر يعيد خلق عالم الأحلام والأوهام والرؤى. والنتيجة المنطقية لاهتمامه بالعناصر المرئية هى قيامه بتقديم معارض فنية ضخمة وعالمية سواء لمسودات رسومه وتصميماته، أو للقطع التى يصممها ديكورا أو خلفية لأعماله الفنية المركبة. إن عروض ويلسون المبهرة لا يكاد ينافسها إلا معارضه الفنية الغريبة، وسنرى نموذجا لهذا فى عرض (١٤ وقفة) بوصفه نموذجا دالا.

٥- عن خصوصية الأسماء :

لويلسون غرام معروف باستخدام عناوين ملفتة أو غريبة أو مركبة لعروضه : ففى عام ١٩٧٥م مثلا قدم عرضا يمكن ترجمة اسمه إلى القيمة الدولارية للإنسان، لكنه وضع علامة الدولار $ فى العنوان بدلا من الكلمة.. ومثال آخر نجده فى عرض قدمه عام ٢٠٠٠م، ويمكن ترجمة عنوانه إلى شعر، لكنه يستخدم الحروف الكبيرة والصغيرة لتوليف عنوان لافت : فالحروف الثلاثة الأولى من

الاسم تكون اسم POE (إدجار آلان بو)، والحرفان التاليان بالحروف الصغيرة try ومعناها محاولة. وبهذا التركيب الهجائى يصبح للعنوان معنيان: الأول هو شعر، والثانى هو محاولة لاستقراء بو: والعمل بالفعل استقراء لحياة هذا الكاتب وأشعاره.

النموذج الأخير الذى نذكره هنا هو عنوان لمعرضه التشكيلى أو "التكوينى" الذى يتألف -كعادته- من التصوير والرسم والنحت وغير ذلك من مجسمات. وافتتح هذا المعرض فى نيويورك بعنوان "كنت جالسا فى فنائى حين ظهر ذلك الشاب فاعتقدت أننى أهذى".

٦- عن تجاوز الزمن والبناء الدراميين :

"الأوبرا الصامتة" هى المصطلح الذى استخدمه الفرنسيون لوصف عروض ويلسون، وهو المصطلح الذى أعجبه لأنه عبر عن رغبته الدفينة والقديمة فى خلق مسرح الصور والرؤى؛ أى مسرح يقوم بتفكيك الكلمات إلى عناصرها الأولى المعبرة عنها، كما لو كانت الكلمات جزيئات molecules يمكن إعادة ترتيب ذراتها من جديد. وإذا كان المصطلح عابرا للنوعية، فإن أعمال ويلسون نفسها لا يمكن إدراجها تحت مصطلح بعينه لأن كل منها يتجاوز المألوف بعبوره مثلا لحاجز الزمن- زمن العرض المسرحى- أو تجاوز البناء الدرامى التقليدى أو حتى التجريبى، وسنتعرض لنماذج قليلة هنا.

قدم ويلسون تجربة مثيرة للاستغراب فى كل مناحيها، باسم جبل كا. فى تلك التجربة اصطحب ويلسون ثمانين شخصا من الأمريكتين وأوروبا متوجها إلى شيراز فى إيران، عام ١٩٧٢، وقدم عرضا استغرق سبعة أيام وسبع ليال متواصلة.. وفيه كسر ويلسون ليس زمن العرض المسرحى فقط، بل بنيته الدرامية، كما كسر الحواجز المصطنعة بين الفن والحياة.

لجأ ويلسون إلى السكان المحليين فى التلال المحيطة بشيراز، وجمع حوله ٥٠٠ فرد، بعضهم لم يسمع عن اختراع التليفزيون، شاركوه التأليف والإخراج- كما قال هو نفسه فيما بعد. ثم صمم ويلسون العرض ليقدم على سبعة تلال حول شيراز، تقدم عليها أجزاء متناثرة من العروض فيما يشبه المسلسلات التليفزيونية : فى اليوم الأول قدم ويلسون عرضه على التل الأول، وفى اليوم الثانى قدم عرضين على التلين: الأول والثانى، وفى اليوم الثالث قدم ثلاثة عروض على التلال الثلاثة : الأول والثانى والثالث، وهكذا حتى اليوم السابع. كما أنه استخدم منهج المسلسلات أيضا فى تقسيم الأعمال المعروضة على أيام : ففى الفترة من ٧-٨ مساء يقدم حلقة من مسرحية معينة تستكمل فى الأيام التالية، ومن ٩-١٠ مساء يقدم حلقة أخرى من مسلسل آخر يستكمل فى الأيام التالية، وهكذا حتى تمام اليوم. وكان بوسع أى متفرج أن يشق طريقه إلى أى تل ليشاهد أى حلقة يرغبها- مع وجود عرض أساسى فى قلب التلال عن رجل عجوز يترك أسرته ويرحل عبر التاريخ الإنسانى كله.

وفى عام ١٩٧٣م قدم ويلسون أوبرا صامتة بعنوان **"حياة وعصر جوزيف ستالين"** فى ١٢ ساعة كاملة. كما أنه رسم الحركة الدرامية للعرض، كما لو كان الفعل يتحرك حول حرف S (الحرف الأول لاسم ستالين بالإنجليزية) صعودا أو هبوطا أو التفافا أو تلاحما..الخ.

وفى عام ١٩٩٩م رسم ويلسون البناء الدرامى للجزء الثالث من مسرحيته (موت ودمار ديترويت)، وقدمه باسم (أيام ما قبل الموت)، بشكل يعتمد على التقابل المنتظم والعكسى للمشاهد: فالمشهد الأول يقابله المشهد الثانى عشر والأخير، والمشهد الثانى يقابله المشهد الحادى عشر، والمشهد الثالث يقابله المشهد العاشر وهكذا.

فى كل تلك النماذج "المركبة" بشكل هندسى أو رياضى لم يلتفت ويلسون كثيرا للتسلسل الزمنى التقليدى، أو للتراكم، أو للامتداد، أو للتراتب.. إنه يؤكد منطق كل عمل على حده.

٧– عن التجليات الإبداعية :

(أ) – لمحة أصم ١٩٧٠ Deafman Glance:

يمثل عرض (لمحة أصم) (١٩٧٠) نقطة تحول فارقة فى تاريخ ويلسون؛ فقبلها كان الرجل ما زال يبلور سمات أسلوبه الفنى– وأول عمل جدى هو (ملك أسبانيا) (١٩٦٩م) و (حياة وعصر سيجموند فرويد) (١٩٦٩) ثم عام ١٩٧٠ قام أل بيرد بتقديم عرض لويلسون باسم (لمحة أصم) Deafman Glance فى جامعة أيوا، واستغرق العرض ٧ ساعات. اعتمد العرض بداية على سلسلة من الصور والقصص المستلهمة من رسوم ريموند أندروز وتصويره، وهو الطفل الأصم الأبكم الذى كان ويلسون قد تبناه وهو فى الحادية عشرة من عمره حين رآه يتعرض لإهانة رجل شرطة فى أحد مدن نيوجيرسي- كان ويلسون على يقين أن الصبى ريموند يعبر بلغته "المرئية" الخاصة، وأن له أبجديته الشخصية المكونة من العلامات والإشارات والرموز التى يتواصل من خلالها. ولهذا السبب شجعه ويلسون على "التواصل" معه ومع آل بيرد من خلال الرسم، أو ما أسماه "اللغة ما قبل المنطوقة" Pre-Verbal، فى ورشة عمل أنتجت لمحة أصم.

ويمثل عرض (لمحة أصم) أهمية أخرى فى حياة ويلسون؛ لأنه أتى تتويجا لاهتماماته السابقة بقضايا المسرح البديل، وأهمها التخلص من السرد المفترض فى النص السابق الكتابة أو المفروض على الشخصيات الدرامية، بما يعنيه ذلك من إعلان هيمنة الضوء والحركة واللون والمساحة والجسم– أى العناصر المرئية– على اللغة. وهذه الهيمنة الجديدة تعنى أيضا النظر إلى "العارضين" باعتبارهم عناصر تركيب مرئية فى المنظر المرئى. وثانى القضايا التى حاول ويلسون معالجتها قضية القضاء على التفرقة التقليدية بين الفن والحياة؛ وذلك عن طريق إقحام أحداث حياتية فى قلب العمل الفنى.

فى العام التالى ١٩٧١م رحلت (لمحة أصم) إلى العواصم الأوروبية (فى نسخة قصيرة ٣,٥ ساعة)، وفى فرنسا قامت الدنيا ولم تقعد؛ إذ نال العرض كل الجوائز المتاحة. لكن الأكثر أهمية هو رد فعل لوى أراجون الذى كتب مقالا نقديا عن العرض فى شكل خطاب عزاء طويل وجهه إلى صديقه السيريالى المتوفى أندريه بريتون، قال فيه: إن (لمحة أصم) عرض غريب، يتوسل بطرق جديدة فى استخدام الأضواء والظلال، عرض ينتقد كل شىء نفعله بحكم العادة أنه آلية حرية غير اعتيادية. قال أراجون: "إن ويلسون هو ما حلمنا بأنه سيأتى بعدنا، بل سيذهب أبعد ما ذهبنا نحن آباء السيريالية".

بعد هذه الشهادة جاب ويلسون الآفاق، وكانت محطته التالية أكثر غرابة– KaMountain فى شيراز الإيرانية.

يتكون عرض (لمحة أصم) من مشاهد متعددة حول كوخ فى غابة، والطفل أندروز نفسه موجود بوصفه صبيا ريفيا يحمل صنارة صيد، أو يجلس محملقاعلي مقعد معلق فى الفراغ المسرحى.. فاللمحة، أو الحملقة، هى لمحته هو الأصم. ومن المستحيل عمليا الإلمام بما فى العرض، لكن للدلالة علي الكثافة الدرامية غير الاعتيادية لأحد المشاهد، سنشير هنا إلى المشهد الافتتاحى فقط، وهو ما اعتاد ويلسون تسميته (انتراكت). يستغرق المشهد ساعة أحيانا– اعتمادا على الطريقة التى تقدمه بها أشهر من عملت مع ويلسون وهى شيرلى ساتون. فهى تبدأ المشهد معطية ظهرها للجمهور، بفستانها الفيكتورى الأسود الطويل، مواجهة حائطا حجريا ضخما. الصبى الأسود أندرو يجلس على مقعد صغير يقرأ، وأخته الصغيرة نائمة– إنهما يرتديان ملابس النوم البيضاء. على اليمين مائدة عليها زجاجة لبن مملوءة إلى نصفها، وكوب، وقفازان أسودان، وسكين. تقف شيرلى صامتة وساكنة تماما إلى أن يصمت كل شىء فى المسرح فعليا.

وفى شعيرة راقصة تصب شيرلى ساتون اللبن فى الكوب، تحمله للطفل القارئ، يشربه الطفل، تعيد الكوب إلى المائدة، تحمل السكين، تقوم بتشريح الطفل بالسكين ببطء، ثم تحتضنه برفق فيما يسقط هو للأمام على الأرض، تمسح السكين، تعيدها إلى المائدة.

ويتكرر الفعل نفسه مع الفتاة.

يدخل طفل بسروال طويل يبكى، ثم يبكى، ويظل يبكى (وصل بكاء الطفل فى بعض العروض إلى ٤٠ مرة)، تذهب إليه شيرلى، تغطى عينيه بيديها بعد ارتداء القفاز الأسود، وتهبط بها إلى فمه حتى تموت الصرخات.

بعد (لمحة أصم) قدم ويلسون (حياة وعصر جوزيف ستالين) (١٩٧٣)، ثم (خطاب من الملكة فيكتوريا) (١٩٧٤) ثم أهم أعماله المبكرة، أو ما اعتبره بعض النقاد أهم أوبرا فى النصف الثانى من القرن العشرين، وهو عرض (أينشتاين على الشاطئ) (١٩٧٦م).. وطاف العمل – مثل سابقيه – أنحاء أوروبا ليدشن سمعة ويلسون العالمية. فالعرض يستغرق حوالى ٥ ساعات دون استراحة، كما أنه عمل مركب من المسرح، والموسيقى، واللوحات المرئية، والتأملات. والعمل يعتمد على سيناريو استلهمه ويلسون (مع الموسيقى فيليب جلاس) من كتابات الشاعر كريستوفر نوويلز، خاصة ديوانه الأهم (تلك هى الأيام). وبناء العمل بناء رياضى دقيق، لا تراكمى، يسعى حثيثا نحو الإجابة عن سؤال حول مكانة أينشتاين فى الوعى العام. وعلى الرغم من البناء الرياضى فإن المحتوى يتلاطم فى عوالم الأحلام المراوغة والخيالات السيريالية والوقائع التاريخية، و الشخصيات المنتزعة من الواقع المعاش والتى تحاول الإجابة عن سؤال أهمية أينشتاين، وهنا تبدو الشخصيات وكأنها زوايا نظر تقدم تفسيرا كليا شاعريا للرجل.

(ب)– الحرب الأهلية Civil WarS 1983- 1984م :

يتسم فكر ويلسون باتساع الأفق الشديد فيما يتعلق بمجال تقديم أعماله وإنتاجها، وعرض (أو عروض) الحروب الأهلية يعد نموذجا فى هذا السبيل. ولقد دأب ويلسون على تحقيق التعاون الدولى، سواء من خلال صيغة الإنتاج المشترك، أو الإخراج فى دول أخرى، وغير ذلك من صيغ.

والنظرة العجلى إلى بدايات ويلسون تثبت أنه افتتح عرض (موت ودمار وديترويت) عام ١٩٧٩م فى برلين، كما افتتح عرض أديسون فى باريس فى العام نفسه، و (الرجل الذى يرقد فى معطف المطر) عام ١٩٨١م فى كولون بألمانيا، و (يوم عظيم فى الصباح) عام ١٩٨٢م فى باريس.. والقائمة طويلة. كما أن النظرة العجلى إلى السنوات الأولى فى العقد الأول من الألفية الثالثة تثبت اتساع مدى تجارب ويلسون العالمية : ففى العام الماضى ٢٠٠٢م افتتح ويلسون عرض (Osud) فى براج (من إخراجه)، و (دكتور كاليجارى) (تأليفه وإخراجه عن فيلم كارل ماير الشهير) فى برلين، و (عايدة) فى بروكسل. وفى العام السابق له، أى عام ٢٠٠١م، افتتح ويلسون (سيجفريد) لفاجنر فى زيورخ و(Die Walkirie) لفاجنر فى زيورخ أيضا، و (رحلة الشتاء أو Winterreise)، و (الشقيقات الثلاث) لتشيكوف (مخرجا مشاركا ومصمم ملابس) فى ستوكهولم، و (بروميثيوس) (من تأليفه وتصميمه)، فى أثينا. وفى العام ٢٠٠٠ افتتح مسرحية (فويتسك) لبوخنر فى باريس، و (ضوء نسبى) من تأليفه وموسيقى باخ، وجون كيج فى أسبانيا، و (ذهب الراين) Das Rheingold لفاجنر فى زيورخ، و (ماء ساخن) فى سنغافورة، و POEtry فى أمريكا.

ليست هذه تفاصيل مشاركات ويلسون العالمية، وإن بدت كذلك، بل هى مجرد نماذج لمشاركاته الفنية فى مجالات الإخراج والأوبرا والفنون التشكيلية فى غضون ثلاث سنوات فقط. وهذه النماذج تدل على مكانة الرجل وعلى احتفاء العواصم العالمية بعبقريته وتفرده. كما أن الإشارة إلى هذه المشاركات يمكن أن تدعمها الإشارة إلى تجربة فريدة فى تاريخ الفن، وهى تجربة (حروب

أهلية) Civil WarS. فخلال عامى ١٩٨٣ و ١٩٨٤ أقدم ويلسون على تقديم عمل فنى متعدد الأقسام (ستة أقسام) ومتعدد اللغات والجنسيات، على أن يفتتح كل قسم منها فى أحد العواصم العالمية. وبعد إعداد استغرق ٥ سنوات افتتح الجزء الخاص بمدينة روتردام عام ١٩٨٣م، ثم افتتح الجزء الخاص بمدينة كولون الألمانية فى العالم التالى (بالتعاون مع هاينر موللر) فى المسرح العتيق المسمى شاوسبيل هاوس، وتلا ذلك افتتاح الأجزاء الخاصة بروما ومدينة مينيابوليس الأمريكية، وطوكيو على التوالى. وكان من الطبيعى أن يضم العمل (أو الأعمال) عددا هائلا من نجوم الأوبرا، ومغنى البوب، ونجوم مسرحى النوه والكابوكى، ومصممى الديكور والملابس، والموسيقيين، والمؤلفين.

كان النتاج الطبيعى النهائى لعروض (حروب أهلية) هو "تركيبة" فنية غريبة ومؤثرة وجذابة؛ تركيبة تمزج الواقعى بالخيالى والشخصيات التاريخية (مثل لينكولن وماركس) بالشخصيات الأدبية الشهيرة (مثل دون كيشوت). وكعادته فإن البناء الدرامى أو المستهدف لهذا العمل عند ويلسون لم يخضع إلا لمنطق العمل الفنى ذاته بعيدا عن التتالى التاريخى أو مصداقية الزمان والمكان الواقعيين أو الانتقالات "المبررة" بمبررات من خارج سياق العمل. صحيح أن العمل كله انطلق من نقطة بداية محددة هى مجموعة صور للمصور الشهير ماثيو برادى للحرب الأهلية الأمريكية والثورة الصناعية، لكن ويلسون وفريق عمله انتقلوا بحرية فى الزمان والمكان ليقدموا واحدا من أغرب العروض فى تاريخ المسرح العالمى.

وعلى الرغم من أن تكلفة إنتاج هذه الأعمال الستة تراوحت فى بعض التقديرات بين ١٤-٢٤ مليون دولار فإن ضيق ذات اليد (؟!) هو الذى حال دون تحقيق الهدف الأصلى من ابتكار العروض الستة، وهو تجميعها فى مكان واحد كان مستهدفا من الأصل.. وهكذا ظلت الأعمال متفرقة إلى الأبد. لقد كان مخططا أن يجتمع شمل هذه الأعمال فى افتتاح دورة الألعاب الأوليمبية الدولية فى لوس أنجلوس عام ١٩٨٤م؛ أى أمام تجمعات بشرية من جميع بقاع الأرض تقريبا. وكان غرض العرض يتناسب مع هدف التجمع البشرى؛ لأنه كان يعرض لرحلة الإنسان الطويلة وصولا إلى تحقيق الأخوة الإنسانية Brotherhood.. وما كان أنبل المناسبة وأنبل الهدف.

منذ ذلك التاريخ قدم ويلسون أعمالا عديدة لها سمة الضخامة والعالمية، منها ذاتها: (آلية هاملت)، (بالتعاون مع هاينر موللر) عام ١٩٨٦م، ثم عرج على المسرح اليونانى القديم ليقدم (السيتيسيس)، ثم أوبرا (بارسيفال) (بالتعاون مع تانكرد دورست). وإذا كانت بعض أعمال ويلسون المبكرة تستغرق وقتا مرهقا وطويلا فى المشاهدة فإن أعماله فى الثمانينيات ازدادت طولا: فعرض (الغابة) (١٩٨٨) كان عرضا ضخما واحتفاليا؛ لأنه أقيم بمناسبة مرور ٧٥٠ سنة على إنشاء برلين.. وتوالت أعمال ويلسون فى أوروبا خصوصا: (الراكب الأسود) (١٩٩٠)، (الملك لير) (١٩٩٠)، و (الناى السحرى) (١٩٩١)، و (دون جوان الأقصى) (بالأسبانية عام ١٩٩٢م)، وآليس (١٩٩٢م)، و (دكتور فاوستوس يضئ الضوء) (١٩٩٢)، و (مدام بترفلاى) لبوتشينى (١٩٩٢)، و (أليس فى السرير) (١٩٩٣م)، و (هاملت) (مونولوج فقط قام ويلسون بأدائه فى جولة عالمية عام ١٩٩٥م). كما أقدم على إخراج الباليه فى أعمال مثل: (بيلياس) و(ميليزاند) و (الخاتم السحرى)، ولم يبتعد ويلسون عن الدراما أيضا فى أعمال مثل: (موت دانتون) لبوخنر (١٩٩٨م)، و (حورية البحر) لابسن (١٩٩٨م)، و مسرحية (حلم) لسترندبرج (١٩٩٨م)، و (الطيران عبر المحيط) لبريخت (١٩٩٨م) و (الغراب الأبيض) (١٩٩٨م)، و (شعر) عام ٢٠٠٠ و (غرفة أنا) عام ٢٠٠٠. ولكن العمل الأكبر والأهم الذى اختتم به ويلسون القرن العشرين هو (١٤ وقفة).

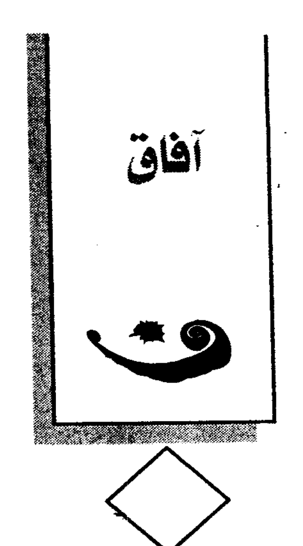
(جـ) سيادة العناصر المرئية : ١٤ وقفة نموذجا :

تمثل العناصر المرئية المبهرة قلب عروض ويلسون المسرحية؛ ذلك أنه يبلور رؤاه فى سلسلة متراكبة من الصور التى قد تتوازى أو تتقاطع أو تتناقض فى المعنى مع سابقتها أو لاحقتها. وهذا الأسلوب الفنى ينتج - ولاشك - أعمالا فنية ومتكاملة تنتمى إلى عالم النحت أو الرسم أو "التركيب" بشكل عام، وهى أعمال تعامل معها ويلسون باعتبارها أعمالا مستقلة بعيدا عن استخدامها فى العروض المسرحية. وهكذا فإن نتاج تصميمات ويلسون فى المسرح وغير المسرح قد أخذت طريقها إلى معارض الفنون التشكيلية فى العالم. كما أن رسومه التوضيحية للعروض وديكوراتها وملابسها، كل هذه وغيرها شكلت ثروة فنية توازى الثروة الفنية الكامنة فى استخدامها فى العروض المسرحية. وقد تعامل ويلسون مع مادته المرئية، ومن وقت مبكر، باعتبارها أعمالا فنية تركيبية مستقلة تستحق العرض العام بموازاة عروضه المسرحية أو بعدها. ففى عام ١٩٧٤م مثلا أقام ويلسون معرّض "تركيب" فى باريس للكراسى المستخدمة فى عرض (ستالين)، وفى ١٩٧٦ أقام معرضا للرسوم والأثاث والاكسسوار الخاصة بعرض (ألستيسيس)، و(حروب أهلية)، و (موت)، و (آلية هاملت)، و (سالومى)، وفى عام ٢٠٠٠م أقام معرضا عن مسرحية (غرفة أنّا) فى ميلانو.. وغير ذلك الكثير.

والنموذج الأضخم والأكثر تمثيلا لمنهج ويلسون فى "تركيب" الفنون هو (١٤ وقفة)، وهى المحطات التى وقف فيها المسيح حتى وصل إلى صليب النهاية.

اعتادت مدينة "أوبراميرجاوى" منذ عام ١٦٣٤م أن تقدم مسرحية دينية كل عشر سنوات، حفاظا على تقاليد مسرحيات الآلام التى كانت تقدم فى العصور الوسطى لأغراض دينية تعليمية. ولم يكن هناك أنسب من روبرت ويلسون لكى يقدم العرض رقم ٤٠، وهو العرض الذى ينهى الألفية الثانية لميلاد المسيح.. وبالفعل قدم العمل فى عام ٢٠٠٠، ثم انتقل العمل فى معرض دائم وثابت فى متحف ماساشوسيتس فى ديسمبر من العام التالى، وما زالت المناظر المرسومة أو المجسدة تمثل أحد المزارات المهمة فى هذا المعرض حتى الآن.

والعمل الفنى المشار إليه هنا ليس مسرحية وليس معرضا فنيا، بل هو مزيج من الاثنين : إنه عرض درامى مرئى مجسم يهدف إلى خلق بيئة روحانية معاصرة من خلال ممر طويل يحتوى على ١٤ موقفا، كل موقف يحتوى على كوخ يمثل كنيسة صغيرة، وفى كل كوخ يتم تقديم تابلوه درامى يمكن مشاهدته عبر نافذة صغيرة. وعلى الرغم من أن ويلسون استعان بالصور التراثية المتوارثة، مستخدما الرسم والنحت والزجاج الملون المعشق، وعلى الرغم من أنه حاول تحقيق الهدف الروحى نفسه الذى سعى إليه فنان العصور الوسطى، فإنه خلق عالمه الخاص. إنه لم يخلق صورة طبق الأصل من الصور التراثية، بل حاول استخدم هذه الرموز والدلالات والمواد لكى يوقظ متفرج العصر الحديث على الخواء الروحى الذى أدى إلى الحروب والكوارث الإنسانية. فى هذه الأكواخ كان بوسع المتفرج أن يرى (مانيكان) مجسدة أو حجرا مضيئا أو راهبات يغزلن أو ذئاب حمراء تعوى فى شراسة، لكن ويلسون كان يضع حركة المشاهدين بين الأكواخ فى الاعتبار باعتبارهم جزءا من جماليات المشهد، وأيضا باعتبارهم المستهدفين من هذا العرض "الدينى" الفريد. إن المتفرج عند ويلسون هنا ليس مشاهدا سلبيا مفترضا، بل هو مشارك إيجابى ينظر بعين إلى التراث وبالعين الأخرى إلى عالمه الراهن.



النقد التشكيلى فى مصر

عزالدين نجيب

إذا كان الفن التشكيلى ـ بمفهومه الأوروبى ـ حديث النشأة فى مصر (بدأ فى العقد الثانى من القرن العشرين) فإن النقد التشكيلى أقصر عمرا؛ إذ يلى نشأة الفن بربع قرن على الأقل، وكانت بدايته ـ مثل بداية النقد فى أوروبا ـ على أيدى شعراء وروائيين؛ مما جعله ذاتيا انطباعيا متأثرا بالمعانى الأدبية والعبارات المجازية، أكثر منه كاشفا عن قيم بنائية ولغة بصرية فى العمل الفنى. ولعل أقدم كتابات نقدية خالصة هى دراسات أحمد راسم فى الثلاثينيات عن الفنانين: جورج صباغ ومحمد ناجى وغيرهما، والتى جاءت متأثرة بالقيم الإستطيقية فى الشعر، سيما من منظور أرسطو. لكن أول دراسة نقدية بالمفهوم المنهجى للنقد التشكيلى صدرت عام ١٩٣٩ للفنان رمسيس يونان تحت عنوان: **"غاية الرسام العصرى"**، وقد تأسست من منطلقها النظرى جماعة **"الفن والحرية"** فى نهاية العام نفسه، على أرضية المدرسة السريالية ومنهج التعبير التلقائى (الأوتوماتيكى).

حمل النقد فى نسيجه ودمائه كل جينات أزمة الفن فى مصر، وأهمها الارتباط بالمفاهيم الإستطيقية الأوروبية، وكذا بالمصطلحات والتصنيفات المدرسية التى سيطرت على حركة الفن الغربى على مدى القرنين الماضيين، فجاءت محاولات النقد محاكاة لما ينشر فى أوروبا أو يتناول من قيم جمالية ومعرفية عن الفن هناك، كما جاءت تابعة للرؤى الإبداعية للفنانين مفسرة ومحللة، وليست ناقدة ومتجاوزة؛ فأصبحت بذلك أسيرة المحبسين: محبس المفهوم والمصطلح الأوروبى الذى قد لا يتوافق مع الواقع المحلى وما يصدر من إبداع الفنان، ومحبس النظرة التى يروجها الفنان عن نفسه، أو التى يستقيها الناقد من كلام الفنان عن فنه؛ فصارت مع مرور الزمن والتداول فى حكم المسلمات.

وكثيرا ما تكون القناعات الفكرية للناقد سببا فى تضييق نظرته إلى العمل الفنى من منظور هذه القناعات (سياسية أو عقائدية أو جمالية)؛ الأمر الذى قد يجور على حق أعمال فنية لا تتفق مع هذه القناعات، على الرغم مما قد تحتويه تلك الأعمال الفنية من قيمة جمالية فى نظر نقاد آخرين، وهذا محبس أو كابح ثالث للرؤية النقدية ـ فوق سيطرة المفهوم الأوروبى عليها وتبعية الناقد لرؤية الفنان ـ يؤدى إلى أحادية النظرة نحو العمل الفنى وإلى غياب الموضوعية والتعددية الفنية والفكرية وحق الاختلاف، دون التنازل عن قيم جمالية أساسية للعمل الفنى، مع التسليم بحق الناقد فى الانحياز لقناعة فكرية ومنهجية معينة. وثمة محبس رابع يكبح حرية الناقد ويحجم نموه، وهو ضيق منابر النشر إلى حد الندرة؛ حيث تضن الصحافة بتخصيص مساحات

للنقد الفنى، باستثناءات محدودة تفضل نوعية التعليقات الصحفية السريعة التى تخاطب غير المتخصصين، وتعطى دور النشر ظهرها لكتب النقد الفنى لارتفاع تكاليف طباعتها (خاصة المتضمنة صورا ملونة) وقلة الإقبال على شرائها.

وكان طبيعيا ـ فى ظل هذه الكوابح ـ أن تسود الصحافة والمطبوعات أنماط من الكتابة الانطباعية الشخصية، والسرد الوصفى للأعمال، والتقريظ المجامل الذى ينطبق على أى فنان، والتعليقات الدارجة التى لا تستطيع سبر أغوار العمل الفنى والتغلغل فى خواصه البنيوية أو ربطه بمسارات الحركة المحلية والعالمية للفن والتيار التاريخى الذى يندرج فيه، أو أن تسود ـ فى المقابل ـ أنماط من الكتابة المتحذلقة متعسرة الولادة عسيرة الهضم؛ لأنها تستمد مفرداتها ومصطلحاتها من النص الغربى المترجم، وتحاول فرضه عنوة على العمل الفنى وقضاياه المعقدة، وبغض النظر عن مدى فهمه وتقبله أو ملاءمته للتطبيق على هذا العمل.

وبات فى النادر أن نلتقى بنص نقدى ينبع من صميم العمل الفنى، ويتجاوزه ـ فى الوقت ذاته ـ إلى آفاق أوسع للفنان والمتلقى على السواء، نص يبحث عن الخصوصية فى العمل الفنى قبل المصطلح، ويبحث عن المصطلح داخل نسيج الثقافة العربية، ويبحث عن القاسم المشترك بين خصوصيات إبداعية عدة تشكل فى مجملها تيارا فنيا وفكريا، ثم ينحت له مسماه النظرى. لقد فقد الكثرة من المسميات مدلولاتها مع الطفرات الإبداعية المتلاحقة، وبرزت مسميات جديدة أكثر غموضا والتباسا، فيما يردد الناقد عندنا هذه وتلك دون التفات إلى الظروف والدوافع وراء ظهورها واختفائها فى منابعها بدول الغرب، ودون سعى إلى توليد أو اشتقاق لغوى لها يلائم ثقافتنا، ويقنن معنى المصطلح، ويوحد معياره، وييسر تداوله، فما بالنا لو سألنا عن نص نقدى يشق مجراه وسط ضفاف القيم الحضارية فى ثقافتنا وبيئاتنا العربية، ذلك الذى يحمل بين طبقاته الجيولوجية ميراثا فكريا وجماليا وبصريا يصلح أساسا لنظرية فى النقد التشكيلى العربى!!

وما بالنا لو سألنا عن جهد نقدى يقوم على العلاقة الجدلية بين العمل الفنى ومتناقضات المجتمع وصراعات العصر وحركة الثوابت والمتغيرات، على النحو الذى أنجزه نقاد ومؤرخون ومفكرون أوروبيون.

ثمة محاولات ـ بلاشك ـ تمت على أيدى بعض المؤرخين والنقاد المصريين والعرب، أمثال يونان وأبى غازى وعكاشة وبيكار فى مصر، والحيدرى وفريد كامل فى العراق، وجبرا إبراهيم فى فلسطين، والبهنسى وعرابى فى سوريا، فضلا عن عشرات من النقاد يمثلون حساسيات ورؤى ومنطلقات شتى، وأكثرهم فنانون أو كانوا كذلك، وكلنا لا نجد من بينهم مشروعا متكاملا يؤسس لنظرية فى الجمال من منظور الخصوصية العربية، أو يتوصل متتبعا حركة الأجيال الفنية فى صيرورة القيم الفنية والحضارية بغير انقطاع، جامعا خيوط إبداعاتها المتفرقة فى محاور، والمحاور فى اتجاهات ومذاهب، وهذه فى علاقتها مع متغيرات المجتمع والعصر ومع ثوابت الهوية ومستجدات الحداثة.

وكما ينقصنا هذا المشروع النقدى الذى يلامس التأصيل النظرى والتصنيف التاريخى والجدلية الاجتماعية، فإنه ينقصنا كذلك: جهد منهجى لمواجهة انقلابات دراماتيكية معاصرة شهدها مسار الفن العالمى على امتداد نصف القرن الأخير، والتى تضاعف معدل سرعتها وطاقتها التدميرية خلال العقدين الآخرين..

ففيما اندفع الفنان العربى لاهثا للحاق باتجاهات الحداثة وما بعد الحداثة، ضاربا عرض الحائط بمفهوم لوحة الحامل وتمثال الصالون والميدان، موليا وجهه شطر تركيبات مجسمة فى الفراغ، تقام بشكل مؤقت وعرضى بخامات من سقط المتاع وتافه المخلفات، مستعينا بوسائط الكمبيوتر والتكنولوجيا والفوتوغرافيا والفيديو، مطلقا مقولات ذهنية "مفاهيمية" مجردة وصياغتها

فى "مانيفستو"، مستخفا بكل ميراث التقاليد الفنية التى تميز بين مجالات الإبداع المختلفة، بل مستخفا بكل الأسس الإستطيقية للبناء الفنى، وصولا إلى مفهوم العبث واللافن.. فيما نرى ذلك كله، نجد الناقد يقف حائرا مرتبكا بين الرفض والانصياع لهذه الاتجاهات، أو حائرا غير قادر على تحديد موقفه منها، وهو لا يملك موازين أو معايير يقيس بها القيمة الفنية لها، بل قد لا يملك الشجاعة لطرح هذا السؤال البديهى: هل يكفى أن يكون هذا النوع من الإنتاج الفنى معترفا به فى الغرب كى نفسح أمامه الطريق ونشجعه بالجوائز ونقننه بالمعايير فى عالمنا العربى؟ وحتى لو أجبنا بنعم فإن الناقد لم يطرح السؤال الآتى: أليس فى تراثنا العربى ومنتجاتنا الشعبية ما يقابل هذا الاتجاه وما يشجع الفنانين على استلهامها برؤية معاصرة مستقلة عن المفاهيم الغربية؟

وأخيرا - ولظنه ليس آخرا - فإن أكثر ما ينقص حركة النقد التشكيلى العربى هو "النقد التربوى": ذلك النقد-الذى يضع أقدام الشخص العادى على طريق التذوق الفنى لكافة الاتجاهات، ويحل كل تعقيداتها بأسلوب مبسط قادر على توسيع القاعدة الاجتماعية لمتذوقى الفنون التشكيلية. فلو بحثنا فى المكتبة العربية عن مثل هذه المؤلفات لما وجدنا كتبا بعدد أصابع اليدين، ولا أعنى - طبعا - الكتب المدرسية الفقيرة شكلا وعمقا، بل أقصد الكتب التى تقابل **"زهرة العمر"** لتوفيق الحكيم فى سياحته الفنية بين متاحف باريس، أو **"فى رحاب الفن"** ليحيى حقى، عبر طوافه بالقارئ فى عوالم الرسم والموسيقى، أو كتاب لويس عوض عن الفنانة تحية حليم الذى يستخرج من عالمها الفنى سر الجمال وتجليات الحداثة النابعة من الجذور.. إنها كتابات لأدباء غير متخصصين فى النقد التشكيلى "مثل إدوار الخراط"، لكنها تملك ذلك الوهج الآسر لعقول القراء وقلوبهم وحواسهم، فما بالنا لو كان الناقد رساما أو نحاتا يتمتع بالرؤية الكاشفة واللغة السلسة، كما نجدها عند بيكار أو بقشيش مثلا؛ إذ نجد أنفسنا أمام نص ممتع فى حد ذاته كأى نص إبداعى.

إن ذلك يقودنا إلى أهم نقطة - من وجهة نظرى - فى مسألة النقد، وهى تمتع الناقد بحس المبدع؛ ذلك أن امتلاك قاعدة معرفية عن تاريخ الفن ونظرياته واتجاهاته ومدارسه، فوق امتلاك لغة طيعة، لا يكفى لصنع ناقد؛ فالنقد الحقيقى هو اكتشاف للأبعاد الخفية فى رؤى الفنان، ثم إعادة إنتاج للعمل الفنى عبر البصر والذهن والمخيلة، مستعينا بأدوات التفكيك والتحليل والبناء، وفوق ذلك: بالحس الوجدانى المرهف الذى يلامس حس المبدع. ولاشك أن هناك مواهب حقيقية فى هذا المجال تتوافر فى مصر وشتى أقطارنا العربية، لكنها لا تجد الفرصة أو التشجيع الضروريين لبزوغها ونموها، بالقدر الذى يحظى به الإبداع الفنى حتى أقصى اتجاهاته حداثة وتطرفا. ولن أتحدث هنا عن إغفال مجال النقد التشكيلى فى جميع جوائز الدولة أو المؤسسات الثقافية الأهلية فى الأقطار العربية على غرار جوائز النقد الأدبى (إلا باستثناءات نادرة)؛ مما يشكل عامل إحباط للنقاد العرب يحول دون ارتيادهم للدراسات العميقة المركبة التى تتطلب سفرا ومالا ووقتا.

وبمزيد من الاقتراب والإضاءة للنقاط الأساسية التى أشرنا إليها التى تعوق حركة النقد - وتؤخر بالتالى ظهور الناقد المحترف على أسس منهجية - سأحاول بلورة مجموعة من الركائز التى لا غنى عنها فى تكوين الناقد الذى نتطلع إليه، وقد تبدو فى الظاهر من قبيل البديهيات، لكنها فى المحك العملى على أرض الواقع تبدو أطرا فارغة من المضمون..

أولا - المرجعية:

إن المرجعية الثقافية للناقد - فى رأيى - ينبغى أن تتكون من أربعة مصادر رئيسة:-

١- المعرفة بنظريات علم الجمال منذ أرسطو حتى العصر الحديث، وبمدى التواصل أو الانقطاع أو الإضافة أو التناقض فيما بينها.

٢ـ المعرفة بالقيم الجمالية (الإستطيقية) للتراث الفنى والحضارى بمختلف عصوره فى العالم وصولا إلى عصرنا الراهن، وما ينبثق عنها من مفاهيم ثابتة ومتغيرة، وما يترسب منها فى الوجدان الجمعى أو الفردى للفنان.

٣ـ المعرفة بمدارس النقد الفنى واتجاهاته وما يرتبط بها من اتجاهات ومدارس فنية قديما وحديثا، دون الاكتفاء بما تحمله إلينا الثقافة الغربية الحديثة وحدها أو التسليم بقيادتها المطلقة لحركات الفن العالمى.

٤ـ المعرفة بالسمات الخاصة للشخصية المصرية بمكوناتها المركبة لدى الفنان والإنسان العادى على السواء، وصولا إلى التعرف على خصوصية الرؤية الإبداعية للفنان فى عملية الاستلهام أو التعبير الذاتى.

وفى غياب هذه المرجعيات يصبح لا مفر أمام الناقد من اللجوء إلى النقد الانطباعى أو الجزئى أو التقريرى أو الإنشائى (الأدبى)، أما فى حالة اكتفائه بمرجعية الثقافة الغربية فإن النتيجة تكون الاغتراب المتزايد لدى كل من الفنان والمتلقى وانقطاع لغة التواصل بينهما.

وأدرك أن المكتبة العربية تفتقر ـ بوجه عام ـ إلى كثير من هذه المراجع، وإذا سلمنا بأن المسئولية عن هذا القصور تقع على الدولة أو الباحثين أو الهيئات البحثية أو "دور النشر"، فإن ذلك لن يعفى الناقد من المسئولية، فثمة ما يمثل الحد الأدنى من الإصدارات التى يمكن الاعتماد عليها باللغة العربية، ويبقى أن يستكمل الناقد الجاد مراجعه بالاطلاع على مصادر أجنبية؛ الأمر الذى يقتضى إجادة لغة أجنبية (واحدة على الأقل) باعتبارها أداة ضرورية من أدوات الباحث والناقد، إضافة إلى أن العديد من الرسائل الجامعية ـ التى لم تنشر على نطاق واسع ـ تعرضت لكل هذه الجوانب، وليس من العسير الوصول إليها.

ثانيا ـ المصطلح:

إذا كان المصطلح هو التعريف الذى اتفق عليه حتى بات معتمدا فى الموسوعات والمعاجم؛ مما يجعله حاكما فى عملية الحكم على العمل الفنى وتلقيه، فإن امتلاك قاعدة معرفية بمصطلحات الفن والنقد التشكيلى بمدارسها المتتابعة والمتباينة يعد عنصرا أساسيا بين أدوات الناقد، غير أن لدينا مشكلتين فى هذا الصدد:

الأولى: هى نقص الموسوعات العربية المتخصصة والأبحاث العلمية المحكمة فى هذا المجال، سواء كانت مؤلفة أو مترجمة.

والثانية: هى فوضى المصطلحات وتضاربها، بدءا من اسم النشاط الفنى بين من يستخدم مصطلح "الفنون التشكيلية"، ومن يستخدم مصطلح "الفنون الجميلة"، وانتهاء بنوعية كل فن على حدة التى لا تحظى مسمياتها باتفاق النقاد، مثل التصوير.. الرسم الملون.. الرسم.. العمل المركب.. التجهيز فى الحيز.. الجرافيك.. الطبعة الفنية.. الخزف.. النحت.. فن التمثال.. النحت الخزفى.. ناهيك عن فروع حديثة لا تحظى باتفاق لإدراجها ضمن الفنون التشكيلية أو الجميلة مثل: الفوتوغرافيا، أعمال الكمبيوتر، أعمال الفيديو، الرسم المجسم فوق السطح..إلخ، وصولا إلى عدم الاتفاق على تعريفات حاسمة للمدارس الفنية المختلفة، خاصة ما استجد منها على مدار القرن العشرين، وبعضها يذهب إلى عدم الاعتراف بالنظريات والقيمة الجمالية المتعارف عليها أو بوجود قاعة العرض أو متحف الفن أو بفكرة الاقتناء أو بوظيفة النقد أو حتى بفكرة الفن ذاتها، بحيث تصل إلى "اللافن".

وإزاء كل هذه الفوضى نرى النقاد منقسمين فريقين: أحدهما يقف عند "دوجما" المصطلح القديم الذى تم تثبيته منذ عشرات السنين، وكأنه نص مقدس لا يجوز المساس به، والثانى لا

يكترث بالمصطلح؛ انطلاقا من حرية الفنان المعاصر فى استخدام ما يعن له من أساليب قد لا يكو واعيا بها لحظة الإبداع، ومن قدرته على إحداث انقلابات فنية قد لا تجد ما يقابلها م مصطلحات محل اتفاق، خاصة أن النصف الأخير من القرن العشرين ـ بأحداثه ومتغيرات المتسارعة وازدياد مساحة الحريات وأساليب التعبير الفردية فيه ـ قد تجاوز الكثير م المصطلحات، وأطاح بالعديد من المسلمات حول طبيعة الفن؛ مما أعطى للفنانين مشروعية التحط لكل ما هو متفق عليه أو مرضى عنه، بل مشروعية السخرية من القيم السائدة.

بيد أن الأمر يختلف بالنسبة للناقد؛ لأن عليه مهمتين: الأولى ـ أن يلم جيدا بكاف المصطلحات (وعليه وحده عبء البحث عنها دون الركون إلى ما يوجد فى طريقه بغير عناء والثانية ـ أن يفرق بين أصل المصطلح والانقلاب ضده، ساعيا إلى تحقيق معيارية جديدة يقيس عليها عمل الفنان.).

وفى كلتا الحالتين، فإن التعامل مع المصطلح ضرورة لا يحكمها أى من التقديس أ التجاهل؛ لأن التقديس جمود عقائدى يتعارض مع طبيعة الفن وحرية التعبير وقانون التطور. لاسيما أن مرجعية المصطلح هى غالبا نابعة من ثقافة أورو/أمريكية تحكمها ظروف الثقاف والمتغيرات الخاصة بالمجتمعات الغربية، وتلك لا تحتم الرضوخ المطلق لهيمنتها، بل تقبل الإخضاع لقانون الجدل، وتسمح بالاجتهاد لتغييرها وفق التوجهات الثقافية والظروف الديناميكية لكل مجتمع. ومن جهة أخرى فإن تجاهل المصطلحات الغربية أمر يكرس النظرة الإقليمية المغلقة والعداء للثقافة العالمية المتنامية، كما أنه يطلق العنان لفوضى النقد والتقييم، ويعتمد النظرة الانطباعية أو الجزئية للعمل الفنى بديلا عن النظرة الموضوعية والمنهجية.

وفى كل الأحوال، فإن الأمر يقتضى فتح حوار ممتد بين كافة النقاد لبلورة المصطلحات وتنقيتها، والعمل على وضع قاموس جديد يلبى متطلبات العصر برؤية ناقده للمصطلحات الغربية فى ضوء متغيرات الواقع وتوجهات الإبداع. وقد يقودنا ذلك إلى تأسيس نظرية خاصة فى النقد المصرى والعربى، تنبع من نسيج ثقافتنا وجذور حضارتنا وتشبع ذائقتنا.. وهو ما نحتاج إليه أشد الاحتياج.

ثالثا ـ النهج:

أى بحث علمى يقوم على مادة توجد على أرض الواقع، وعلى فروض أولية عنها، ثم يحاول الباحث استقراءها استنادا إلى خلفيتها التاريخية، وتحليلها فى ضوء معايير خارجية (موضوعية) وأخرى داخلية (من طبيعة المادة وقوانينها الذاتية)، ومن ثم ينطلق الباحث من المادة الجزئية نحو الرؤية الكلية لموضوع البحث فى علاقته بما سبق وبما يتكامل معه ويؤكده أو ما يتعارض معه وينفيه، وفى النهاية يصل إلى النتائج القيمية أو الاستدلال على ما طرحه من فروض ونتائج.

والنقد الفنى نوع من أنواع البحث، واختلافه عن البحث العلمى يتركز حول ارتفاع درجة النسبية عن مجال العلم؛ ذلك أنه يدخل فى إطار القيم والكشوف الروحية والفرادة الحسية التى تختلف من فنان إلى آخر، باعتباره منشئا لشىء من العدم، لا ينطلق من فرضيات منهجية صارمة، بل من حالة وجدانية مفاجئة أو مبهمة قد لا يعى أبعادها ومنتهاها، ولا يتطلع إلى مقررات يقينية، بل يستجيب لآلية الحواس وديناميكية الشعور الذاتى لكل مبدع، ويقوم على الحدس والإلهام وإشراقات التجربة غير المتوقعة.. ومن ثم فإن منهج الناقد فى التعامل مع إبداع الفنان يستدعى إطارا مرنا يستهدى به، مستكشفا الخواص البنيوية لأسلوبه ومعماره الفنى فى ارتباطه بالاتجاه الذى ينضوى تحته، وبالأبعاد النفسية والاجتماعية والفكرية المحركة له، ويتم

ذلك فى تسلل حذر داخل عمل الفنان، دون أن يفقد الناقد البوصلة التى تقوده إلى كنه الرؤية المتفردة للفنان وإلى الجوهر الكلى لمحصلة عمله، ودون أن يفرض عليه رؤية مسبقة تنبع من معتقداته الفكرية أو الجمالية الخاصة.

إنها - إذن - عملية بحث تبدأ من الجزء وتصل إلى الكل، والكل هنا لا يقتصر على الرؤية الجمالية للفنان، بل يحتوى منظومة يدخل فيها المضمون والدلالة والعلاقة الجدلية بين العمل الفنى والعصر والسياق التاريخى له، فى إطار الأجيال والمدارس الفنية والمنابع الفكرية والثقافية والجمالية التى يقوم عليها عالم الفنان وموقفه من العالم والمجتمع والتيارات المحيطة به.

ولا يعنى ذلك ألا يكون للناقد منظوره الفلسفى واختياره الجمالى الخاص، الذى قد يعنى انحيازه إليه أكثر من غيره فى قناعاته بأعمال الفنانين، بل يعنى أن يحتفظ بقناعاته الفلسفية والجمالية الخاصة فى ضميره حتى يصل إلى التقييم النهائى للعمل الفنى، لا أن يجعل منها نظارة ملونة يرى الفنان من خلالها، وذلك هو ما يعطى لكل من الناقد والفنان حقهما وتميزهما دون طمس لأحدهما لصالح الآخر.

وهنا لابد من التأكيد على ضرورة أن يكون للناقد موقف فلسفى وسياسى من الواقع والعالم، انطلاقا من أن الفن - فى الأساس - ظاهرة اجتماعية وموقف من المجتمع والعصر، ولو لم يكن الفنان واعيا بذلك أو قاصدا إليه..

فكيف يتأتى للناقد الكشف عن هذا كله إذا لم يكن هو نفسه مالكا لأى موقف؟!

وبدهى أن يكون الحكم على عمل الفنان أولا من خلال عناصره الفنية ورؤيته الجمالية، وهى التى تحدد فى النهاية مصداقيته فى طرح الدلالة المضمونية له من عدمها وليس العكس، غير أن اقتصار الناقد على تقييم الشكل الجمالى دون غيره، متجاهلا تلك المنظومة التى أشرنا إليها هو وقوع فى دائرة الشكلانية وتقزيم لرسالة العمل الفنى وللفنان بالتالى.

رابعا - المعيار:

هل هناك معيار أو مقياس ثابت يقاس عليه عمل الفنان؟

علينا أن نسلم - بداية - بأن المعيار ينبع من أعمال فنان أو مجموعة من الفنانين فى زمن معين وظروف محددة، فى ظل عدد من المحددات التاريخية والفكرية والقيمية المسيطرة فى كل مرحلة زمنية، وهو ما يكون فى النهاية مدرسة أو حركة أو اتجاها، تلك التى تحفر لنفسها مسارا يحظى بقبول من المجتمع ومؤسساته المختلفة، أو بقبول مهنى من النقاد والمتخصصين أو المروجين للفن والوسطاء والتجار والساسة، وغالبا ما يتم ذلك ضمن حركات متفاعلة تشمل إبداعات أدبية وفنية شتى، على خلفية من المتغيرات والقناعات الثقافية والاقتصادية والسياسية التى تتوافق أو تتصارع مع غيرها خلال حقبة ما، فكثيرا ما تتدخل السياسة لتشجيع بعض الاتجاهات وفق أهداف استراتيجية، وكثيرا ما تتدخل - كذلك - مصالح اقتصادية لمؤسسات رأسمالية يعنيها بروز مثل هذه الاتجاهات واستثمارها، ومن ثم قد يحدث التوجيه النقدى والإعلامى لتكريس بعض المعايير أو تغييرها من حقبة إلى أخرى، تبعا للمتغيرات والمصالح السياسية والاقتصادية.

ومن ثم، فإن المعايير لا ينبغى الأخذ بها بمعزل عن الظروف والدوافع التى أوجدتها فى مجتمعاتها، بغض النظر عن ملاءمتها أم لا لمجتمعات أخرى لا تحكمها مثل هذه الظروف والدوافع، بل ينبغى أن تظل مؤشرات نسبية قابلة للنقد والاختلاف حسب الظروف والدوافع الخاصة بكل مجتمع، هذا إلى جانب أن المعايير تتفاوت، وقد تتناقض - طبقا للمثاليات والقيم السائدة من عصر إلى عصر ومن مدرسة إلى أخرى، فإن المعايير التى يقاس بها العمل الكلاسيكى - مثلا - لا تصلح للتطبيق على عمل انطباعى أو تكعيبى أو سريالى أو دادى أو تجريدى أو مفاهيمى؛

مما يجعل قياس القيمة فى كل عمل بمعيار القيم الخاصة بكل مدرسة أو اتجاه، بشرط أن يتم التقييم من داخل العمل نفسه، الذى يفترض أن يتضمن رؤية ابتكارية خاصة أو متجاوزة لإطار تلك المدرسة؛ فكثيرا ما يكون العمل الفنى خارجا على أسسها المتعارف عليها؛ مما يضع الناقد فى موقف مرتبك قد يدفع به إلى التقليل من شأن العمل.

وهنا تبرز أهمية الموهبة الخلاقة للناقد؛ فهى القادرة على الكشف عن أبعاد هذا "الخروج على المألوف" وتحليله وتعظيمه وتشجيعه؛ مما ينطوى على قدر من المغامرة النقدية التى لا تخلو من مخاطر، وبقدر ما يملك الناقد من حاسة فنية خلاقة ورؤية ثاقبة، يمكنه المراهنة على هذا "المتغير"، كاكتشاف جديد يحمل الكثير من الوعود.

ويقودنا ذلك إلى التأكيد على أهمية احترام الناقد لتعددية الرؤى الجمالية، انطلاقا من أن خصوبة الحركة الفنية تأتى من تنوع ألوان الطيف فيها من اتجاهات وأساليب، وهنا أيضا تبرز موهبة الناقد فى الكشف عن "مداخل" جديدة لاختراق أعمال الفنانين من كل اتجاه فنى أو حتى من " لا اتجاه"، فما زالت الأعمال المتحفية العريقة من شتى المدارس والعصور تلهم النقاد لإعادة اكتشافها من زوايا غير مطروقة، على الرغم من اختلاف المداخل إلى عالم الفنان الواحد فكلها صحيحة ومثرية للفنان.

لكن خصوصية المعايير لكل مرحلة أو مدرسة لا يعنى الانقطاع القيمى بين المراحل والمدارس؛ ذلك أن علم الجمال منذ نشأته حتى الآن يتضمن منطلقات عامة قد يصلح بعضها لعصور تالية، وقد يكون ميراث الحضارات التاريخية مصدر إلهام لحركات فنية مستحدثة، طالما ظلت **"العلاقة الجدلية"** مستمرة ومتجددة عبر العصور والظواهر والقيم الإنسانية، ومن خلال هذه العملية الجدلية ينبثق الجديد، الذى سرعان ما يشتبك فى علاقة جدلية أخرى.. وهكذا.

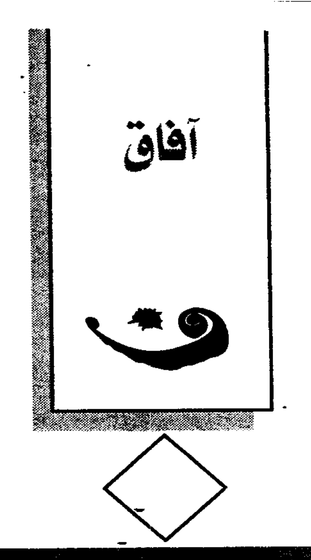
خامسا ـ الأسلوب:

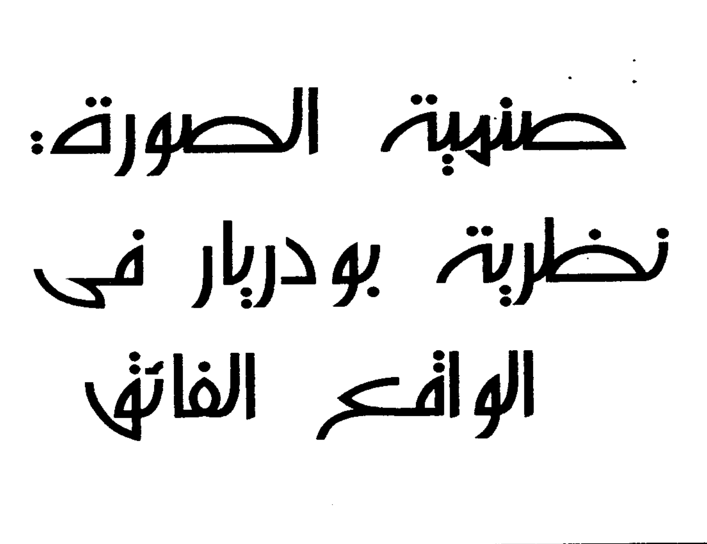
اللغة نسيج حى يتم من خلاله التواصل بين البشر، لكنه ـ على الرغم من تاريخيته الاجتماعية ومعرفيته القاموسية المصطلح عليها ـ يظل نصا إبداعيا يملك ملامح شخصية مبدعه أسوة بالفنان؛ لذلك تمثل اللغة عنصرا حاكما بين أدوات الموهبة لدى الناقد؛ فاللغة عماد أسلوبه، والأسلوب ليس مجرد أداة لنقل الأفكار، بل هو معمار فنى يتصاعد حتى يحقق إشباعا فكريا وجماليا إذا قرأناه بوصفه نصا بحد ذاته، وتأتى لبناته من مفردات قاموس لغوى ثرى تساعد على الغوص والتحليل والاستدلال والإقناع بموقفه، لكنها ترقى إلى مستوى التحليق والتماهى بين ألوان الطيف المخاتلة، دون أن يفقد الارتباط الحميم بالنص التشكيلى الذى يتعرض له.

وتبدو أهمية ذلك من أن القارئ الذى يخاطبه الناقد هو ـ فى أغلب الأحيان ـ قارئ غير مهيأ بثقافة تشكيلية لاستيعاب مسائل ذات طبيعة متخصصة تلعب المصطلحات والتقنيات والإشارات التاريخية فيما يكتبه أدوارا أساسية، بعكس الحال بالنسبة للفنان، الذى يقيم معرضه فى قاعة عرض متخصصة، ويحضر إليه الجمهور الراغب فى مشاهدته من تلقاء نفسه ولديه حد أدنى من خبرة التذوق؛ لذلك يتطلب أسلوب الناقد أن يكون سلسا ومغلفا بألوان وظلال وإيماءات مجازية؛ فمثل هذه العوامل ـ أو المحسنات البلاغية ـ إن صح التعبير ـ تشكل عنصر الجاذبية للقارئ لدخول عالم جديد عليه، قد لا يمثل من الأساس أهمية كبيرة عنده، غير أن الإفراط فى هذه "البلاغة" قد يجر الناقد إلى استمراء الكتابة الأدبية بعيدا عن جوهر "النص التشكيلى" وعن الرسالة التى يريد نقلها إلى القارئ بأشياء وهمية قد لا يجدها فى عمل الفنان عندما يبحث عنها فى ضوء الأوصاف الجمالية المسرفة للناقد.

وتبدو موهبة الناقد فى قدرته على استنباط ألفاظ طازجة (غير مستهلكة من قاموس اللغة) ونظمها فى سياق ينأى عن التقريرية والتقعر معا، محركا بذلك ذكاء القارئ وخياله فى آن واحد، بطزاجة الكلمة ودهشة الصياغة، ومحاذرا من ارتداء قيمص الشاعر أو الروائى أو الفيلسوف أو البهلوان الذى يتلاعب بالألفاظ ليدهش القارئ، أو جبة الفقيه المتعالم الذى يجد سعادته فى صعوبة فهمه، وقد لا يكون فى الحقيقة فاهما ما يكتبه هو نفسه!

إن خطورة الأسلوب تكمن فى أنه الحامل الرئيس للرسالة التربوية للناقد، والجسر الذى تبنى فوقه الذائقة الجمالية للمجتمع بكل مستوياته، وعليه تتوقف مصداقية الطرح النظرى الذى يسوقه الناقد حول الدور التربوى الذى ينبغى عليه القيام به، وإذا فشل الأسلوب الذى يستخدمه، فلن يقتصر الأمر على استمرار العزلة بين الفنان والمجتمع، بل قد يصل إلى نتيجة أكثر خطورة هى نشوء جفوة بين الطرفين أو عدم اكتراث المجتمع بما تأتى به أقلام النقاد.





أشرف منصور

مقدمة:

عندما كان أفلاطون فى معرض تمييزه بين العالم المحسوس و العالم المعقول فى محاورة الجمهورية، شبه الذين يعيشون فى العالم المحسوس بأناس يعيشون فى كهف منذ ولادتهم و لم يخرجوا منه أبدا، و هم مقيدون بأغلال تربطهم فى جدران الكهف بحيث لا يتمكنون من الالتفات وراءهم. و عند مدخل الكهف توجد أشياء مثل الشجر و الحيوانات و الأشخاص الذين ينعكس ظلهم على الحائط الداخلى للكهف. و يعتقد أهل الكهف أن ما يرونه من ظلال هو أشياء حقيقية لا مجرد أخيلة لموضوعات مادية تقع خارج الكهف[1]. ووفق هذا المثال يحكم أفلاطون على العالم المحسوس الشبيه بعالم الكهف بأنه عالم الأوهام و الأخيلة الزائفة.

و الحقيقة أن شكل الكهف الذى يصفه أفلاطون يتطابق مع شكل الكاميرا التى يعنى اسمها الأصلى الغرفة المظلمة Camera Obscura. فالكهف كما يصفه أفلاطون به ممر طويل ضيق ينتهى بفتحة صغيرة، و يكاد أهل الكهف لا يشعرون بهذا الممر؛ و الكاميرا كذلك هى كهف مظلم لا يدخله الضوء إلا من فتحة صغيرة هى العدسة. إن سيطرة وسائل الإعلام المرئية على حياتنا يجعلنا سجناء لكهف أفلاطون، كما يجعل وضعنا مماثلا لوضع ساكنى الكهف. فالصورة المصنوعة التى هى مجرد انعكاس للواقع تتخذ على أنها هى الواقع ذاته، و تصبح لها مصداقية تفوق مصداقية الواقع الحقيقي. و لا يدرك الناس الطابع الاصطناعى فى ثقافة الصورة إذ أن تقنيات صنعها خافية عليهم؛ و يأخذون ما هو صناعى على أنه طبيعي. و عندما تصبح الصورة بديلا عن الواقع تكون قد اتخذت الطابع الصنمى Fetish.

يعد الفيلسوف الفرنسى جان بودريار من بين أهم نقاد الثقافة المعاصرة الذين تناولوا ذلك الطابع الصنمى للإعلام الحديث و تأثيره على الوضع الإنساني. و تكشف نظريته فى الواقع الفائق Hyperreality عن استفادته من تراث نقدى سابق عليه فى هذا المجال، و من أهم إنجازات هذا التراث نقد ماركس لصنمية السلع Fetishism of Commodities و نقد جاك إيلول لعصر الصورة، و تحليلات رولان بارت السيميولوجية للصورة و الفن الفوتوغرافي. و يهدف هذا المقال وضع نظرية بودريار فى الواقع الفائق فى إطار هذا التراث السابق لتوضيح مكانتها منه، و الكشف عن تيمة سائدة فيه theme و هى نقد الطابع الصنمى للصور.

أصنام الحياة المعاصرة:

رأينا كيف أن كهف أفلاطون يشبه الكاميرا، و الحقيقة أن الكاميرا ذاتها أصبحت مثالا آخر شهيرا استخدمه ماركس فى *"الأيديولوجيا الألمانية"* ليصف كيفية عمل الأيديولوجيا و تزييفها، لا لمجرد الوعى بل للرؤية كذلك. يذهب ماركس إلى أن الأيديولوجيا تعمل على قلب الواقع رأسا على عقب، بحيث يعتقد الناس أن الواقع مقام على أفكار و تصورات، و أن تغيير الواقع يتم بمجرد تغيير هذه الأفكار و التصورات. و هذا يعنى عند ماركس أن الواقع يقف على رأسه؛ و هذا الوضع المقلوب هو من عمل الأيديولوجيا[٢]، و هى فى ذلك تشبه ما تفعله الكاميرا Camera Obscura التى تقلب صورة الأشياء.

لكن الكاميرا التى استخدمها ماركس كمثال يشبه به التأثير المزيِّف للأيديولوجيا أصبحت هى ذاتها المنتج الأول للزيف؛ و هذا ما يظهر واضحا فى دراسات بارت. يذهب بارت إلى أن الصورة تتصف بالشفافية، فهى لا تشير إلى نفسها بل إلى الموضوعات التى تصورها. إنها دال Signifier يخفى نفسه وراء مدلول Signified.[٣] و هذه القدرة على الاختفاء وراء المدلول لم تكن متوفرة من قبل للكلمة و للثقافة المكتوبة أو المسموعة. فطبيعة الصورة باعتبارها مجرد دال تختفى تماما بحيث لا تعد هناك مسافة فاصلة بينها و بين ما تصوره، إذ تصبح هى و ما تصوره سواء. و الصورة بذلك تتوافر فيها كل خصائص الأيديولوجيا، فهى تقدم نفسها على أنها بسيطة و مباشرة و مجرد ناقل للواقع، و هذا ما يرشحها لأن تكون الحامل الجديد للأيديولوجيا، لا باعتبارها تزييفا للوعى و حسب بل للإدراك كذلك. فالزيف لم يعد يصيب الأفكار و التصورات، بل أصبح يصيب الرؤية.

و حول تأثير الصورة على الحياة المعاصرة يذهب بارت إلى أن الصورة تغير من الواقع بالفعل. فما أن يقف المرء أمام الكاميرا حتى يأخذ استعداده و يثبت pose و يكيف جسده و نظرته استعدادا لالتقاط الصورة، و يجعل من نفسه موضوعا للتصوير أو مشهدا scene، و هو بذلك يجعل من نفسه صورة حتى قبل أن تلتقط له الصورة. و هذا الذى يحدث على المستوى الشخصى يحدث على مستوى اجتماعى أكبر؛ فمثلما يتخذ المرء الهيئة المناسبة للصورة يتخذ المجتمع نفس الهيئة و يكيف نفسه كموضوع للتصوير[٤]. فمع سيطرة وسائل الإعلام يتعلم السياسى و رجل الشارع على السواء اتخاذ الهيئة المناسبة لتقديم صورته إعلاميا. و بالتالى فالصورة تتعامل مع واقع سبق تكييفه باعتباره صورة قبل أن تلتقط الصورة.

كما نعثر عند بارت على المعنى الذى وضع له بودريار بعد ذلك مصطلح الواقع الفائق. إذ يذهب بارت إلى أن ما يميز الصورة هو الكمال و الصنعة المتقنة، و لذلك فهى تقدم واقعا كاملا مركزا و متقنا perfected، و تقدمه بشكل موضوعى و محايد و أكثر واقعية من الواقع الحقيقي. و تعنى الموضوعية و الحياد عدم اعتماد الصورة على رموز و شفرات تحتاج إلى فك مثلما نجد فى اللوحات الزيتية مثلا؛ مما يجعل قدرتها أكبر على الإيهام و التزييف[٥]. كذلك نعثر لدى بارت على المفهوم الذى سيظهر و يتطور عند بودريار و هو المحاكاة الزائفة Simulacrum، و يظهر هذا المصطلح عند بارت فى سياق تحليله لنسق الموضة Systeme de la Mode. يقول بارت: "كى تتم إعاقة القدرة الحسابية للمشترى يجب أن يُرسم حجاب حول السلعة-حجاب من الصور .. و يجب أن تُخلق محاكاة زائفة للموضوع الحقيقي، مستبدلة زمنا سريعا من الموضات المتغيرة بالزمن البطيء (الذى تُستهلك فيه الملابس)"[٦].

تتضح الطبيعة الصنمية للصورة لدى بودريار من تحليله للأصول الاشتقاقية لكلمة صنم fetish. فالأصل اللاتينى لها facio يعنى شيئا مصنوعا أو مصطنعا fabricated، و تعنى

facticius محاكاة ما هو طبيعى بما هو صناعي، كما تعنى مشتقاتها فى الإسبانية و البرتغالية التزيين و التجميل. و انتقل المصطلح إلى الدراسات الأنثروبولوجية فى القرنين الثامن عشر و التاسع عشر و استخدم لوصف عبادة القبائل البدائية للأصنام و لأشياء يتخذونها كرموز لقوى الطبيعة، و أصبح المصطلح يعنى فى هذه الدراسات اتخاذ الفرع كبديل عن الأصل[٧]. أما ماركس فقد استخدمه لوصف السلع فى المجتمع الرأسمالى إذ اتخذت الطابع الصنمى بوضوح، فقد طغت علاقة البشر بالسلع على علاقاتهم ببعضهم البعض، و أصبحوا يتعاملون مع بعضهم بتوسط السلع، كما تغيب عن الأذهان العلاقات الاجتماعية التى أنتجت هذه السلع و لا يلتفت أحد إلا إلى القوانين الاقتصادية التى تحكم علاقة السلع ببعضها البعض.

و يذهب بودريار إلى أن صنمية الصورة طغت على صنمية السلع، ذلك لأن الصور أصبحت هى وسيلتنا فى معرفة العالم و فى معرفة السلع ذاتها[٨]، إذ لم يعد هناك اتصال مباشر بيننا و بين العالم أو بيننا و بين أنفسنا؛ و كون كل أنواع الاتصال تحدث عن طريق الصور يعنى أن الوسيط طغى على أطراف الاتصال، و طغيان الوسيط أو الدال على المدلول هو الصنمية بعينها.

الانفصال من خلال الاتصال:

يكشف بودريار عن جانب تراجيدى فى تحليله للإعلام المعاصر، إذ يوضح أنه وسيلة للانفصال لا للاتصال. يذهب الاعتقاد الشائع حول وسائل الإعلام إلى أنها وسائل اتصال و نقل للرسائل و المعلومات و وسيلة للشفافية، إلا أنها ليست كذلك. يفترض الاتصال وجود علاقة تبادلية بين مرسل و مستقبل، بحيث يتبادل الطرفان الإرسال و الاستقبال كما فى الحوار بين شخصين؛ لكن وسائل الإعلام مرسلة فقط دون أن تكون مستقبلة لرسائل مماثلة للتى ترسلها. فمع وسائل الإعلام الحديثة نشهد علاقة اتصال ذات طرف واحد و اتجاه واحد[٩]. و ليس ما يسمى باستجابة الجمهور مما يرقى إلى أن يكون طرفا ثانيا لوسائل الإعلام، و ما يقال عن تغذية مرتجعة feedback تستقبلها وسائل الإعلام من الجمهور ليس إلا قياسا لتأثير الإعلام على شاكلة القياس السيكولوجى لردود الأفعال المسمى اختبار بافلوف.

اعتقاد آخر خاطئ حول الإعلام يذهب إلى أنه وسيلة الشفافية لكونه ينقل بدقة ما يحدث فى الواقع. لكن شفافية الإعلام الحديث أيضا زائفة، ذلك لأنه يخفى عن الجمهور وسائل تحرير الأخبار التى تتدخل فيها كل العوامل السلطوية و الأيديولوجية[١٠]. صحيح أن الجمهور يرى الواقع على الشاشة، إلا أن ما يراه هو نتيجة لإخراج و تحرير و مونتاج. الواقع الذى نراه على الشاشة هو واقع تليفزيونى مصنوع، و نحن لا نعلم شيئا عن آليات صنعه و عن المصالح الكامنة وراء عملية صنعه.

وحول عدم توافر الحالة الاتصالية الصحيحة فى الإعلام و بعده الواحد يقول بودريار: "يجب أن يكون الخطاب قابلا للتبادل (بين أكثر من طرف) و للرد عليه كما هو الحال عادة مع النظرات و الابتسامات. فهو لا يمكن أن يقاطع أو يجمع و يعاد توزيعه"[١١].

كما أن كل ما يحيط بنا وسائط ووسائل تحيل إلى الواقع لا الواقع نفسه حتى أصبحنا "نعيش فى نمط إحالى من الوجود referential"[١٢]. لم يعد أحد يعيش فى الواقع الحقيقى بل فى عالم يشير إلى الواقع الحقيقى فقط. و الحقيقة أن الإنسان المعاصر قد رضى بأن يستعيض بالنسخة عن الأصل و بما يحاكى الواقع عن الواقع الحقيقي.

الصورة فى خدمة الاستهلاك:

أصبحت الصورة هى الوسيط بين السلعة و المستهلك، كما أصبحت القدرة على تقديم السلعة فى صورة من بين مقومات الاقتصاد الاستهلاكي. فالسلعة القوية و التى تنتجها شركة كبيرة هى القادرة على الإعلان عن نفسها، القادرة على أن تظهر فى صورة.

يحلل بودريار دور الصورة فى مجتمع الاستهلاك بتناوله لفاترينة المحل. ففاترينة العرض تكشف عن وظيفة أكثر عمقا من مجرد كونها وسيلة لعرض السلع، فهى فى ظاهرها تعبير عن الشفافية التى يدعيها المجتمع الرأسمالى عن نفسه؛ فما هو موجود معروض. لقد أصبح ظهور الشيء أمام المشاهد دليلا على وجوده، فأن ترى هو أن تؤمن seeing is believing. و يتحول الواقع الآن إلى أن يكون ظهورا استعراضيا فى شكل مشهد scene. هذا بالإضافة إلى تعبير الفاترينة عن وضع سوسيولوجى من نوع خاص، إذ تحتل مكانا وسطا، فلا هى فى داخل المحل و لا هى خارجه؛ لا هى منتمية إلى المجال الخاص للمحل و لا إلى المجال العام للشارع؛ إنها ذلك الوسط الذى يلتقى فيه العام و الخاص. و فى إشارة إلى مقولة ماكلوهان الشهيرة أن الوسيط هو الرسالة the media is the message، يذهب بودريار إلى أن الفاترينة ليست مجرد وسيط بين السلعة و المستهلك بل هى قطب مغناطيسى يعمل على تجميع الرغبات المتناثرة و استقطابها و صبها فى منطق مجتمع الاستهلاك(١٣)، ناهيك عن أنها تخلق الرغبات منذ البداية حتى قبل أن تستقطبها.

كما يتناول بودريار تعبيرا أمريكيا يستخدم فى الإعلانات و هو "ما تراه هو ما ستحصل عليه" what you see is what you get. يستخدم هذا التعبير لإقناع المستهلك أنه سوف يحصل على السلعة بالشكل الذى تعرض عليه فى الصورة. و يذهب بودريار فى تأمله لهذا التعبير إلى أن الصورة أصبحت هى معيار الواقع و محك الحكم عليه(١٤)؛ فأنت تطلب سلعة بناء على صورتها، و يتم إرضاؤك إذا كانت السلعة متفقة مع صورتها، و تشعر أنك خُدعت إذا لم تتفق السلعة مع الصورة. لقد أصبحت الصورة واقعا ثانيا أكثر واقعية من الواقع الحقيقي، أو واقعا فائقا Hyperreality.

الوضع الإنساني:

ما هو وضع الإنسان فى ظل سيطرة ثقافة الصورة؟ يتناول بودريار هذا الموضوع فى أماكن متفرقة من مؤلفاته، و يسود تناوله تمييز بين الإنسان المرآة و الإنسان الشاشة. شهد القرن العشرون انتقالا من الإنسان المرآة إلى الإنسان الشاشة، و الفرق بينهما أن الإنسان قبل عصر الإعلام كان مرآة لأخيه الإنسان. و كى يكون الإنسان مرآة للآخر يجب أن يكون هذا الآخر حاضرا فى مواجهة الأنا فى علاقة تفاعل متبادل، حيث تنعكس أفعال الأنا على الآخر و العكس. أما مع الإنسان الشاشة فالعلاقة الإنسانية تختلف تماما، حيث يصبح الإنسان عارضا و يصبح سلوكه كاشفا عن نمط فى الشخصية و فى الحياة، و حيث يصبح الجسد أداة عرض لموضات أزياء(١٥). و هنا تختفى العلاقة المرآوية الانعكاسية التى تتضمن التفاعل بين الأنا و الآخر، و لا يبقى إلا الإنسان العارض و المؤدى لأدوار محددة سلفا role performer لا القائم بممارسة praxis أو فعل Action.

الهوامش:

* مدرس مساعد بقسم الفلسفة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

1) Plato, *Republic*. Books VI-X. translated by Paul Shorey (Harvard University Press: London 1994) book VII, pp. 119-121.

2) Karl Marx & Frederick Engels, *The German Ideology*. In (www.marxists.org/archive/marx/works/1845/german-id)

3) Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard (Noonday Press: New York 1982) p. 6.

4) Ibid, p. 10

5) Roland Barthes, *Image, Music, Text.* Translated by Stephen Heath (Noonday Press: New York 1978) p. 17.

6) Roland Barthes, *The Fashion System.*Translated by Mathew Ward & Richard Howard (Jonathan Cape: London 1983) pp. Xi-xii.

7) Jean Baudrillard, "Fetishism and Ideology: The Semiological Reduction" in *For a Critique of the Political Economy of the Sign.* Translated by Charles Levin (Telos Press: St. Louis 1981) p. 91.

8) Ibid, p. 93.

9) Baudrillard, "Requiem for the Media" in *For a Critique of the Political Economy of the Sign.* op. cit. p.p. 169-172.

10) Ibid, p. 177.

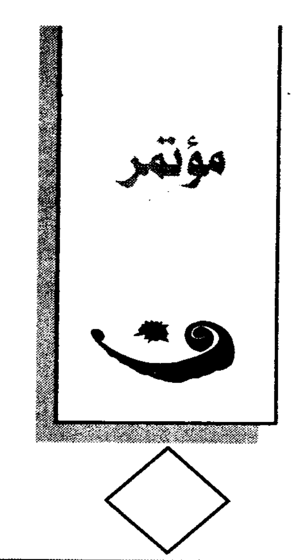
11) Ibid, p. 170.

12) Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death.* Translated by Ian Hamilton Grant (Sage Publications: London 1993) p. 62.

13) Baudrillard, *The Consumer Society: Myths and Structures.* (Sage Publications: London 1998), p. 166.

14) Ibid, p. 124.

15) Ibid, p. 192.



النص ـ الصورة

كاميليا صبحي

نظم **مركز سوريزى الثقافى العالمى** Le Centre culturel international de Cerisy فى الفترة ما بين ٢٣ إلى ٣٠ أغسطس ٢٠٠٣ ندوة **" النص / الصورة "** تحت إشراف ليليان لوفيل وهنرى سيبى Liliane LOUVEL et Henri SCEPI .

تهدف الندوة إلى إعادة طرح ومناقشة المفاهيم الأساسية الخاصة بالصورة فى علاقاتها المتعددة بالنص، وبالنص فى علاقاته غير المتناهية مع الصورة، كما تتناول العلاقة التبادلية بين الأدب من ناحية والرسم والتصوير من ناحية أخرى. ويتم من خلال هذه الندوة مناقشة بعض الأعمال الأدبية التى استعانت بالصورة فى النص، سواء كانت صورة مرئية، أو داخلية، أو صورة موجودة بالفعل على صفحات الكتاب، إضافة إلى أعمال الجرافيك ومختلف أنماط الطباعة وكل ما يطرح فى الكتابة إشكالية العين والنظر، المرئى وغير المرئى، المصرح به والمسكوت عنه.

ونذكر من بين عناوين المداخلات :

- صور لورنا سابسون Lorna Simpson الفوتوغرافية وأسلوب عرضها، حوار بين النص والصورة.
- ثلاث عشرة صورة بغير صور.
- بنية الصورة ووظيفتها فى بناء إطار السيرة الذاتية عند بيسوا Pessoa وبيريك Perec.
- الصورة باعتبارها سابقة على النص.
- وضع الصورة فى الحدث الأدبى، حالة إيان سان كلير Ian Sinclair
- حوار ثلاثى بين الكتابة والرسمة والصورة والفوتوغرافية.
- تمثيل الحكى بالصور الفوتوغرافية.
- صور فوتوغرافية وحكايات من الحياة: بلاغة الرؤية فى كتابات السير الذاتية.
- عن الوشم والبشر.
- تشكيلية الكتاب، ونصية الصورة بعض التأملات تطبيقا على نصوص لـ ب. س. جونسون B.S. Johnson وريتشارد لونج Richard Long وحالين آخرين.
- النص والصورة، أو الشفاهى والمرئي
- بورتريهات فنانين، وبورتريه الفنان فى أعمال هنرى جيمس Henry James.
- أعمال زولا أو الحقد غير المرئى.

ونتوقف عند بعضها :

فى الورقة التى قدمها باتريك شيزو تحت عنوان "**الصورة باعتبارها سابقة على النص**"، يبين الباحث أن الصور بجميع أشكالها بما فيها التصويرى - ترتبط بطبيعتها ارتباطًا وثيقًا بالنص. ونستطيع أن نقول إنها أكثر فقرًا من النص، كما أنها أيضا أشد ثراء منه، لأنها تنتمى إلى مجال معرفى مختلف له قانونه الخاص، هو القانون الأيقونى طبقًا لبيرس Pierce. ويعتمد تحليل الصور بجميع أنواعها فى هذه الدراسة على التصورات الظاهراتية لميرلو بونتى - Merleau Ponty ، وكذلك على مفاهيم دولوز Deleuze الحسية التى تعد تحولا لفلسفة لوك Lock.

وباعتبار أن الصورة هى أولاً مجال مفتوح " لمنطق الحس" ، ثم تأويل للمرئى، تصبح "الوظيفة الأيقونية" طريقة مختلفة تماما لصنع المعنى، وهى طريقة تختلف عن المعنى اللغوى كل الاختلاف. هذا المعنى الذى يستعصى أحيانًا على اللغة هو نفسه شرط لاستخدام اللغة للحديث عن الصورة.

وفى الورقة المقدمة من آن لور فورتين تورنيس Anne-Laure Fortin-Tournes تحت عنوان "**وضع الصورة فى الحدث الأدبى، حالة إيان سان كلير Ian Sinclair** "، نجد أن التساؤل بشأن وضع الصورة فى الحدث - ممثلا فى النص الأدبى ما بعد الحداثى - يتيح الولوج إلى الخصوصية الأدبية لهذا النوع من النصوص. كما يلقى هذا التساؤل الضوء على الطريقة التى يمارس بها النص ما بعد الحداثى نقد نظريات المادة التصويرية المستمدة من البلاغة من ناحية، ومن علم الجمال الكانطى من ناحية أخرى، وأخيرا من نظريات الحدث. وفى هذا الصدد، تعد روايات إيان سان كلير أعمالا لها خصوصية دلالية لما تحمله من نقد لاذع للنظم النقدية المطبقة على الأدب، وهو نقد يتم من خلال تعامل خاص مع الصورة داخل النص، ويقوم على إبراز الفروق بين النص والصورة من خلال المزج بين الشعرية ما بعد الحداثية والشعرية الفيكتورية، وعقد مقاربة بينهما لبيان خصوصية كل منهما. وبهذا تعطى روايات سان كلير للصورة والنص مفهوما جديدا بإبرازها تلك الفروق وطرق تأويلها.

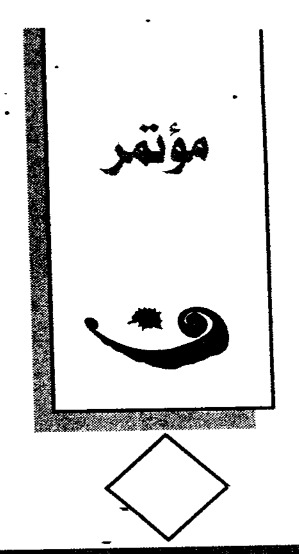
وفى مداخلة جولى لوبلان Julie Leblanc عن "**صور فوتوغرافية وحكايات من الحياة: بلاغة الرؤية فى كتابات السير الذاتية**"، توضح الباحثة أن للصور الفوتوغرافية المطبوعة فى عدد كبير من السير الذاتية المعاصرة وظيفة توثيقية يمكن أن نقول عنها إنها محاولة لإشباع الرغبة فى "الرؤية من أجل التصديق" التى نفضل أن نعتبرها أحيانا رغبة فى أن "نُرى" حتى "يُعتقد فما يرى" . وفى السيرة الذاتية لكل من آنى دوبيرى Annie Dupery وآن مارى جارا Anne Marie Garat وسوزان ليلار Suzanne Lilar تعد الصور برهانا على الواقع الذى يقدم للمشاهدة، وهى ضمان لصحة ووثوق ما يُرى، بل هى قوة شهادة من الصعب إغفالها.

وعن " **تشكيلية الكتاب، ونصية الصورة بعض التأملات تطبيقا على نصوص لـ ب. س. جونسون B.S. Johnson وريتشارد لونج Richard Long وحالمين آخرين**"، قام رونالد شوسترمان Ronald Shusterman بتحليل بعض محاولات مزاوجة النص المكتوب بالبصرى أو التشكيلى. ويمكن تفسير هذه المحاولات بأنها ناتجة عن رغبة فى الوصول إلى تمام التعبير حيث تمتزج جميع أدوات التواصل الفنى. إذ يسعى جونسون لبلوغ حالة من التواصل التام مع القارىء / المشاهد، يتلاشى خلاله أى تميز بين الأشكال التقليدية. ويحاول الباحث فى ورقته أن يبين صعوبة تحقيق هذا الحلم، وهو مع هذا يؤكد على ضرورة المضى فى محاولة تحقيقه، وتلك هى المفارقة.

أما بحث "**النص والصورة، أو الشفاهى والمرئي**" لبيرنار فويو Bernard Vouilloux فيوضح أن الرهان الحقيقى أمام الدراسات الخاصة بالنص والصورة تتجاوز دائرة العلاقة بين بعض

الأشكال الثقافية ذات الوضع الفنى. إذ لا يمكن للمشكلات التى تطرحها هذه العلاقة أن تجد شروط حلها إلا بتجاوز التناول الفنى والجمالى للأدب والتصوير الزيتى لتندرج أيضا فى إطار سيميوطيقية وأنثروبولوجية الشفاهى والبصرى؛ الأمر الذى يتطلب منظورين تكاملين: يرتكز الأول على العلاقة بين هذين القطبين فى إطار عمل النشاط الرمزى، بينما يقوم الثانى على النماذج التوليدية والمعالجات المتفردة التى تتيحها هذه العلاقات، وعلى مدى استمرارية - أو توقف - مثل هذا البحث، تطبيقا على فترات طويلة - إلى حد ما - من تاريخ الثقافة.

وتبرز ورقة فابريس ولهيلم Fabrice Wilhelm **"أعمال زولا، أو الحقد غير المرئى"** مكانة الحقد بمعناه النفسى كما بحثته ميلانى كلين Melanie Klein فى دراستها حول "الحقد والامتنان"، وتصور العلاقات التى يحكمها الحقد ودورها فى خلق نص يريد أن ينافس السلطة التمثيلية للصورة من خلال قص حكاية فشل رسام شله الحقد.



النقد التشكيلى فى مؤتمره الأول

محمد كمال

أعاصير كثيرة تلك التى تعرضت لها ـ ولم تزل ـ فنوننا الأدبية والبصرية على مدى ما يقارب مائة من الأعوام شهدت العديد من التقلبات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، عُصِف بقيم وجئ بأخرى، أطيح بموهوبين وأفذاذ إلى المقاعد الخلفية، بينما حجزت أماكن فى الصفوف الأمامية لأنصاف المواهب وأرباعها، وهو ما قذف على السطح بجدلية لم تبارح ساحتنا الثقافية والإبداعية حتى الآن وهى العلاقة الثلاثية الأزلية بين المبدع والسلطة والجمهور، والأخير دائما حائر بين الطرفين: الأول والثانى، خاصة فى ظل مناخ يبحث عن مومياء الديموقراطية ليبث فيها الروح ثانية، ودائما ما تنتهى عملية البعث هذه بالصمت المتحفى، وتظل لعبة الثلاث كرات تباشر حوارها السرمدى مع الزمن بتباديل وتوافيق تتمايل مع الظرف الراهن، وأتصور أن هذا الصراع المحتوم هو ما رتب الأولويات الإبداعية بشكل معكوس، حيث وضع فى المقدمة إشكالية التواصل بين المبدع والجمهور وعلاقتهما بالسلطة، ورصد تلك الصلة المطاطية صعودا وهبوطا، فى حين تراجعت إشكاليات أخرى أكثر أهمية بل هى نخاع تلك العلاقة الثلاثية مثل مفهوم الإبداع نفسه الذى ضل الطريق مع قافلة أمة أمست كالجمل التائه فى الصحراء، يجتر رصيده من الماء تارة كى ينازل الظمأ، وتارة أخرى يستل بعض الماء من بئر مالح يحرمه من الارتواء، وغالبا ما يقع الجمل فريسة للسراب.

فإذا كانت فنوننا قد دخلت هذا المنعطف السلفى الضيق المحتشد بالكثير من الحراب بدءا من الأفول العقلى ونهاية بمطارق التكفير والتحريم، فما بالنا بالنقد الذى يتحمل عظيم العبء فى هذا المأزق التاريخى، وأعتقد أن النقد العربى بكافة صنوفه يكابد من حالة اللبس فى مفهومه ذاته، وهو ما ساهم فى تقليص جانبه الكمى الذى لا يتناسب مع العدد الهائل من ممارسى الفن، أى أن العائق النوعى هو ما أدى إلى التقهقر العددى. والنقد التشكيلى كأحد ضروب النقد البصرى يئن هو الآخر من أمراض مزمنة على رأسها التفاوت الباعث على السخرية بين عدد النقاد وعدد الفنانين الذى قد يصل إلى ١:١٠٠ ، وهى نتيجة منطقية للعلل المفاهيمية التى أصابته بداء عضال يصعب الشفاء منه إلا برياح للتغيير تقتلع أشجارا بلا جذور درجت على الاقتيات على جذور الآخر كنبات الهالوك. ولأن آلية التاريخ تفرم الكسالى وعشاق التوابيت، فقد انطلق المؤتمر الأول للنقد التشكيلى بالتعاون بين الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى وأتيليه الإسكندرية يومى السادس والعشرين والسابع والعشرين من يونيو الماضى بقاعات الأتيلية، ورغم كل الشكوك فى نجاح المؤتمر والتى اختلطت بالحلم الكبير فى الإنجاز، فعلى أرض الواقع جاء مهرجانا حقيقيا للنقد والنقاد يحق للحركة الثقافية المصرية أن تفخر به، شرط أن يتكرر بهذا الحماس والنضج. ولا

نستطيع أن نغض الطرف عن أن المؤتمر قام على عاتق مجموعة من المخلصين الولعين بالنجاح، فى طليعتهم الفنان الكبير عصمت داوستاشى ورهط من محبيه ومريديه من شباب فنانى الاسكندرية الصاعدين الذين أبهروا الجميع بالقدرة التنظيمية الرائعة للمؤتمر. يأتى أيضا الفنان الناقد الكبير عز الدين نجيب بخبرته العريضة فى التنسيق الفكرى لمثل هذه الملتقيات كأحد روافع المؤتمر، بداية من التحضير له حتى آخر ساعاته عندما صاغ التوصيات العامة التى نأمل أن تدخل حيز التنفيذ، ثم المثقف اليقظ د.محمد رفيق خليل رئيس الأتيليه الذى قدم عصارة جهده وفكره وماله لتدعيم المؤتمر فى إصرار بالغ على خروجه للنور، أما الفنان الكبير د.محمد سالم فقد حرص على ترطيب الأجواء وتهيئتها لحدث كبير فى هدوء ورزانة، إضافة إلى أسماء أخرى شاركت بفعالية أيضا مثل الفنانين: أمل نصر، ومدحت الكريونى، وجرجس بخيت، وصبرى أبو عجيلة، والفنان الكبير د. أحمد سطوحى. امتلأ الأتيليه على مدى ثمان وأربعين ساعة برائحة الحب، وللمرة الأولى يترفع الجميع عن كل الصغائر، فكان التركيز فقط على القصف المعرفى، والاندفاع نحو تجاوز مفاهيم عتيقة أكل عليها الدهر وشرب، والدخول إلى فضاء النقد الإبداعى القادر على مواكبة الثورة الفنية والتكنولوجية الجامحة، وذلك من خلال أربعين بحثا قُدمت من أجيال الشيوخ والوسط والشباب، تركزت كلها حول ثلاثة محاور هى: "إعداد الناقد المحترف"، و"قنوات الاتصال بين الناقد والجمهور"، و"الدراسات والكتب والمجلات التوثيقية الصادرة خلال القرن العشرين". وقد انقضى اليوم الأول فى مناقشة محور "إعداد الناقد المحترف" بإسهاب وتفصيل وتركيز على أهم الأغلال التى تكبل الحركة النقدية وتعوقها عن مجاراة الحركة الفنية المحلية والعالمية، وسنحاول أن نستكنه روح الجدل الدائر فى أول يوم من خلال تسليط الضوء على بعض الأبحاث المهمة لأجيال مختلفة بمفاهيم متباينة.

المكتسب البصرى والمعول اللغوى:

تعد لحظة تأويل الصورة المرئية وتحويلها إلى صورة لغوية من أصعب المنحنيات الفكرية وأخطرها والتى يمر بها الناقد أمام أوراقه؛ إذ إن المقومات الإبداعية للمنتج البصرى تختلف كلية عن مثيلتها اللازمة للإفراز اللغوى، وإن كانت هناك خيوط جمالية مشتركة تربط بين الاثنين مثل: الإيقاع والموسيقى والانسجام والتماسك البنائى، وكذلك أيضاً تختلف كيفية التلقى فى الحالتين؛ فإذا آمنا أن الإنشاء النقدى لحظة إبداعية فعلا، فيجب علينا أن نقدر مدى أهميتها واحتياجها لأدوات شديدة الخصوصية هى بالضرورة لغوية مثل: أصول النحو والصرف، والملكات البلاغية، والمهارات الجمالية، والتمكن من تلك الأدوات بالمعايشة والممارسة الدائمة يصير فى يد الناقد كمعول عفى يخترق به المساحة البيضاء المجهولة بسلاسة ويسر؛ مما يساهم فى الحفاظ على طزاجة الإلهام البارق فى أجزاء زمنية ضيقة متقاربة، فإذا تمتع الناقد بثقافة بصرية مكتسبة من تكرار الرؤية للعمل الفنى والتوحد مع الطبيعة، إضافة إلى الحساسية الجمالية التى تساعد على الاختراق الروحى للمسطح والتمثال؛ أصبح مالكا لجناحين يحلقان به فى أية لحظة يشاء فوق الورق، الأمر الذى يمنحه القدرة على نسج نص لغوى رصين البناء، مترابط العرى محشو بكل آيات الخلق والابتكار والإضافة الإبداعية للنص البصرى. بهذا المفهوم فاجأ المؤتمرون الحضور بالمكاشفة والصدق مع النفس رغم افتقار أغلبهم لمعظم تلك المعطيات، وهذا ما دفع الجلسات فى مسارها السليم.

وبدأت بواكير متطلبات إعداد الناقد المحترف فى الانجلاء، وتبادل الباحثون الحوار فى رقى وتسامح بعيدا عن توافه الأمور، وبمنأى عن جدلية المبدع والسلطة الشهيرة.

ومن الأبحاث المهمة فى هذا السياق ما قدمه الناقد الكبير عز الدين نجيب تحت عنوان: النقد التشكيلى فى مصر "كوابح الخصوصية وركائز التكوين"، والذى أسس بنائيته على خمسة أعمدة هى: المرجعية، والمصطلح، والنهج، والمعيار، والأسلوب، وسوف نتناول فى هذا المبحث العنصر الأخير لاتصاله المباشر بالعامل اللغوى. يقول عز: "اللغة نسيج يتم من خلاله التواصل بين البشر، لكنه بالرغم من تاريخيته الاجتماعية ومعرفيته القاموسية المصطلح عليها يظل نصا إبداعيا يملك ملامح شخصية مبدعة أسوة بالفنان؛ لذلك تمثل اللغة عنصرا حاكما بين أدوات الموهبة لدى الناقد" . لاحظ هنا شفافية الإدراك لماهية النقد فى جملتى: "يظل نصا إبداعيا"، "عنصرا حاكما بين أدوات الموهبة"، فإقران النقد بالإبداع - وبالتبعية بالموهبة - هو أمر مُلِحٌ الآن، لا سيما فى ظل وضع وصل فيه إلى حالة من التقريرية الوصفية والتلقين المتعالى انتقلت عبر أجيال متتابعة، كما سنرى فيما بعد، ويؤكد نجيب إبداعية النقد فى بحثه بقول آخر: "الأسلوب ليس مجرد أداة لنقل الأفكار بل هو معمار فنى يتصاعد حتى يحقق إشباعا فكريا وجماليا إذا قرأناه نصا بحد ذاته". وهنا يتأكد مدى حاجة النص النقدى إلى قيم جمالية لغوية إبداعية لا يستطيع استحضارها إلا موهوب، وأولاها القدرة على البناء الابتكارى المنحدر من عقل فاعل وروح متوهجة. ويردف عز فى موضع آخر: "وتبدو موهبة الناقد فى قدرته على استنباط ألفاظ طازجة غير مستهلكة من قاموس اللغة". وهذه العبارة الأخيرة يؤكد بها الباحث أن الثراء اللغوى هو من أهم أدوات الناقد لكتابة النوتة الموسيقية النقدية بجمل ذات بصمة متفردة تميزه دائما عن أقرانه، وهى إضاءة ذكية لألمع بقاع الإبداع النقدى.

ويبدو هذا الطرح فى اشتياق إلى ثورة تحتية فى اكتشاف المواهب النقدية من سن الطفولة "ست سنوات". فإذا أيقنا حقيقة أن النقد موهبة لا يمنحها الله إلا لبعض الناس، فإنه يتحتم علينا إماطة اللثام عنها قبل أن يُهْدَر الوقت، وتقذف لنا المقادير بعشوائيات النقد، فيصبح هذا المكلوم مهنة من لا مهنة له؛ فالناقد من وجهة نظرى لا يقل فى احتياجه للموهبة عن الموسيقار والشاعر والروائى والممثل والمخرج، وهو ما أكده كاتب هذه السطور فى بحثه المعنون بـ: إعداد الناقد المحترف على بساط الروح والعقل والضمير - "طائر فوق الشباك". ولسنا بحاجة الآن إلى ذكر أن افتقاد الناقد الموهبة، بشقيها البصرى واللغوى يؤدى به إلى حالة من الجمود والآلية الذهنية الجافة الخالية من أى إشعاع روحى، هو بالضرورة مكمن الخلق الإبداعى على مستوى العزف اللغوى، ونشوء المصطلح المنتمى لثقافة الناقد من قلب تلك المعزوفة. وعند هذا المفصل أود أن أذكر أن بعض المفاهيم القديمة البالية التى انتقلت من جيل إلى جيل كانت ولم تزل عبئا ثقيلا على الساحة النقدية المصرية والعربية مثل: "الناقد الحكم"، و"الناقد القاضى"، و"الناقد الكوبرى"، و"الناقد المعلم"، و"الناقد الناظر"، وغير هذا من التوصيفات الاستفزازية التى تقصى الناقد نهائيا من فضاء الإبداع إلى ساحات المدارس والمحاكم، وقد كانت مهمة أساسية من مهام المؤتمر أن يلقى بهذه التعبيرات الأثرية إلى متحف الحركة النقدية.

النقد بين الآلية العقلية والجموح الروحى:

تصير الأشياء أكثر وضوحا او سطوعا بمقابلاتها، وكما ذكر الصينيون قديما أنها تدرك بأضدادها، ثم جاء هيجل ليؤكد أن التضاد هو سر الوجود؛ لذا فإننى سأعرض نموذجا بحثيا آخر يناقض ما طرحته فى بحث الناقد الكبير عز الدين نجيب دون تعظيم أو تهوين من شأن هذا أو ذاك، ففى بحثه عن إعداد الناقد المحترف يقول شيخ النقاد الناقد الكبير مختار العطار: "الناقد هو القاضى الذى يستطيع أن يصدر تقييما للإبداع الفنى التشكيلى استنادا إلى معايير ثابتة بعيدا عن المزاج الشخصى من قبح وجمال" - لاحظ هنا حالة التصلب الذهنى وعتمة الروح الماثلة فى

عبارات: "الناقد هو القاضى"، معايير ثابتة"، "بعيدا عن المزاج الشخصى"، وإلصاق الصفة القضائية بالناقد هى للحق صفة شائعة فى وسطنا النقدى، ولكننى مندهش أن تصدر من ناقد بحجم مختار العطار، فمن خلال العبارة الأولى والثانية سنكتشف مدى موات مفهوم عملية النقد نفسها وتجسيدها على أنها تخضع لتصور مسبق يتم إسقاطه على العمل الفنى بما يمثل حملا عليه يؤدى فى النهاية إلى تعليبه، وهو ما يناقض تماما إبداعية العملية النقدية واشتباكها مع إلهام اللحظة، فإذا كان الناقد سيتحول إلى قاضى يطبق قوانين ثابتة فماذا سيتبقى لنفاذيته الروحية وفاعليته الذهنية؟! ومن أين لنا بالمصطلح المبتكر والنظرية الوليدة التى تدخل مستقبلا حيز التطبيق؟ إذ من هذا الجحر يخرج ثعبان التبعية لينفث سمه الزعاف الذى يدفع الناقد إلى الركوع على الورق، ثم يتحول مع الوقت إلى ما يشبه الحاسوب الذى ينفذ برنامجا محددا. والجملة الثالثة تؤكد هذا المعنى، فتحييد المزاج الشخصى والميول والهوى يسحب الناقد إلى حيز المعادلات الرياضية اليابسة الخالية من أية حرية ابتكارية وقدرة حقيقية على الاختيار والمفاضلة الجمالية واللغوية، وهى حق مشروع للناقد وإلا أصبح مدرسا يصحح كراسات الطلبة طبقا لنموذج إجابة.

وفى هذا المقام فإننى أعد النقد عملية انحيازية كاملة تجافى الحياد، ولكنه الانحياز بمعناه الروحى والانتمائى على مستوى البيئة بكل أبعادها السياسية والاجتماعية والدينية كأحد مقومات الإبداع، أما الحياد هنا فهو دور ذهنى لاحق يرشد وينظم الاقتناص الروحى الذى يتم بعد الاشتباك الأول مع اللوحة أو التمثال الذى يؤدى إلى التداعيات السيالة للصور من صندوق الحدس، وتدخل الذهن فى مرحلة زمنية تالية هو ما يصفف تلك الصور على ألواح العقل والإدراك الحسى. ومن هذا المنطلق فكلمة الناقد المحايد فيها الكثير من المغالطة وشيوع الخطأ، وإن كان مطالبا بالموضوعية فهى ليست فى الحياد، ولكنها فى أسانيد الانحياز.

ولاشك أن هذا الحياد المزعوم هو ما يقتل الخلق الإنشائى عند الناقد، ويصيبه بالتراخى والترهل الروحى أمام العمل والورق؛ مما يؤدى بالضرورة إلى حالة من التواكل الاجترارى العقيم المعتمد غالبا على منجز الآخر الفكرى، أو - فى أفضل الأحوال - الارتكان إلى سلفيات معرفية منقطعة الصلة بالواقع المعاش، وهذا الاستسلام يتسبب فى نسف الخصوبة النقدية الإبداعية وتدميرها، والتى تضيف إلى النص البصرى وتعد مدخلا جماليا مثيرا لشهية الناقد الروحية. والتوهج الذهنى والروحى الدائم، والرغبة الطموحة فى التجاوز، إضافة إلى الحرفية اللغوية، هى عوامل تؤدى مجتمعة إلى قدرة كاملة على ابتكار المصطلح المنتمى إلى ثقافة متفردة بعيدا عن ترديد المصطلح الغربى مثل الببغاوات دون وعى بمنشأه ومدلوله. فإذا كانت قاعدة المفهوم هكذا كما ذكرنا عند الناقد مختار العطار، فبدهى أن يذكر فى موضع آخر: "تتناول وظيفة الناقد إقامة جسور بين المجتمع والفنون، فمن الواجب أن يشرح الناقد ما تنطوى عليه الفنون"، ثم يردف: "فالمهمة الرئيسة للنقد هى نشر المعرفة"، وفى هاتين العبارتين يتأكد الخلط فى استيعاب العملية النقدية والناقد معا، فقد صور من خلالهما أن الناقد مجرد معبر يوصل وينقل مثل العربات والكبارى، ثم يؤكد هذا بأن على النقد أن يشرح العمل الفنى وينشر المعرفة، وليس من شك فى أن هذا المفهوم يزيل النقاب عن تبديل بين وظيفتى العقل والروح بما يزيح النقد من حقل الإبداع إلى سراديب الذهن.

وقد جسد الناقد شاكر عبد الحميد العلاقة بين اللغة والصورة لحظة التفسير والتأويل فى المؤتمر أثناء تعليقه على بعض الأبحاث، وأوضح أن فصى المخ: الأيمن والأيسر مسئولان عن التوافق الزمنى بين اللغوى والبصرى عند البرهة البرقة لاصطياد الإلهام الوافد، وهو ما لقى قبولا والتفافا كبيرا من الحضور؛ لأنه بتعقيبه قطع الشك باليقين أن النقد حالة إبداعية كاملة تخضع للمزاج الشخصى والميول السلوكية تجاه صنوف الأعمال الفنية، وهذا الأمر يبدأ من الصغر فى

تشكيل اجتماعى وبيئى، بصرى ولغوى يشترط أن يقترن بمقومات تحرير الشخصية من جنازير الكبت والقهر والتوجيه القصرى، وكتاب التفضيل الجمالى للدكتور شاكر عبد الحميد يعد خير نبراس ودليل على كل هذه الأطروحات؛ لأنه يؤكد الانحياز الروحى الكامل لموطن الفن والتلقى والنقد معا.

وقد شارك فى إثراء هذا اليوم أسماء أخرى كثيرة لا يتسع المقام لعرض أبحاثها مثل الفنانين: صبرى منصور، وأحمد السطوحى، وعبد الصبور شاهين الذى قدم بحثا مهما عن حيرة النقد أمام الأنا الفردية وانسحابها من حيز الضمير الإبداعى الجمعى فى فنون ما بعد الحداثة، والتى أصبح الإنسان مضافا إليها وليس العكس، وقد اتسمت أبحاث بعض الشباب بالجدية وتجاوز النمطية فى الطرح؛ مما أضفى على المؤتمر حيوية بالغة، ظهرت أيضا فى قدرتهم على التحاور بوعى مع أجيال تسبقهم من كبار النقاد، وكان واضحا أن المشاركة الإيجابية لهؤلاء الشباب هى دحض لمقولة أن الساحة لا تنجب نقادا جددا، فقط علينا أن نفسح لهم الطريق.

وقد برز منهم على سبيل المثال: نادية توفيق، وليلى نعيم، وإيمان مهران، وفدوى رمضان، وهديل نظمى، وممدوح إبراهيم، وإيناس الهندى، وغيرهم ممن يبشرون بمستقبل مضئ للحركة النقدية المصرية. ولا ريب أن لقاء الأجيال داخل المؤتمر حرك كثيرا من الماء الراكد منذ سنين، وأزال حالة التربص المتبادلة بين الشباب والشيوخ؛ مما أعطى أملا كبيرا فى تسليم الراية بسهولة غير مخلة.

التواصل المهدور بين الناقد والجمهور:

لأن الاستقلال لا يتجزأ، فالتبعية أيضا كذلك بداية من قمة السلطة السياسية والاقتصادية حتى التحريك البطريركى لرب العائلة مرورا بتبعيات عدة داخل مناحى الحياة المختلفة، وكلها مترتبة على خمول العقل وسقم الروح على فراش الهزيمة الإنسانية الملهب لجسد الخلق والإبداع، والنسيج الاجتماعى المتشابك يحتوى دائما على خيوط متعاشقة ومتضافرة من الإرسال والاستقبال، من إنتاج المعرفة الإبداعية وتلقيها، ولا أتخيل أن هناك جانبا يعمل دون الآخر، فإذا خفت أحدهما تبعه الثانى والعكس؛ فالمبدع المتكئ على فتات الآخر سيصطدم بمتلق يرتكن أيضا على السواقط نفسها؛ مما يؤدى إلى تعطيل تروس الماكينة الإبداعية الجمعية، وبما أن الجمهور هو عماد أى حركة ثقافية وفنية فقد ركز المؤتمر فى يومه الثانى على محور "قنوات الاتصال بين الناقد والجمهور"، والذى أدى بالضرورة إلى مناقشة القنوات نفسها بين الفنان والجمهور حتى يكتمل المثلث الذهبى، وقد جاء هذا اليوم ساخنا ثوريا على خلاف المتوقع؛ حيث بنيت مناقشاته على حصاد ثمار اليوم الأول الذى توصل إلى نتائج باهرة عن النقد الإبداعى وأدواته؛ مما جعل المؤتمرين يضعون أيديهم على نقاط مهمة فى مضمار العلاقة الثلاثية التواصلية. ومثلما فعلنا فى البحث السابق سنحاول أيضا التركيز على بعض الأبحاث المهمة التى تحقق لنا كشفا معرفيا جليا، وقد وقع اختيارى على بحث الفنانة عايدة خليل؛ لأنه يضع يديه على مشاكل مزمنة فى قنوات البث والتلقى، كما تميز أيضا بطرحه لبعض الحلول، مضيئا بعض الخيوط التربوية المشتركة بين إعداد الناقد المحترف منذ الطفولة وقدرة الناقد المبدع نفسه على التواصل مع قاعدة التلقى متمايزة الوعى فى مراحل نضج تالية.

تقول عايدة خليل: "تعتمد التربية العربية على الترهيب والطاعة واعتبار كل جديد بدعة وضلال، إن لم يكن عمليا فعلى الأقل نفسيا، فالقيمة الأخلاقية فى مجتمعنا تحل محل كثير من القيم الأخرى فى تناول الأفكار والسلوك على السواء فى التعامل مع الحاكم مثلا والحقوق السياسية، فلابد من الطاعة والانسياق وراء من يعرف دون رغبة فى السعى وقدرة على المشاركة؛

إذ يحل انتظار الفارس المغوار المنقذ محل القدرة على الاستقراء والمشاركة الإيجابية فى التغيير، ومن يستطيع أن يتحدث بيقينية مطلقة سيكتسب مصداقية فورية، ولن يقبل الحوار ولا المنافسة، فلابد من غض البصر عن كل شئ ماديا وذهنيا" هكذا يضع هذا النص يده على أهم مثالب الشخصية العربية بشكل عام وبالضرورة المبدعة منها أيضا، وهى تخدير جسد الديموقراطية، وكلما أفاق حقن مرة أخرى، بل مرات ومرات، وأعتقد أن الروح الابتكارية عند المبدع تتفتق منذ الصغر عندما يحرص أبواه على ممارسة لعبة الديموقراطية وحرية التعبير معه، على أن ترفع مطرقة البطولة من على رأسه، حتى لا يتحولا فى عينيه إلى نموذج للفارس المغوار، كما تقول عايدة، ويظل متعلقا به حتى يتمثله فى الحاكم أيضا، ثم يبحث عنه عند الآخر إذا كان فنانا أو ناقدا، ويلهث وراء من يشرح له العمل إذا كان متلقيا، وهكذا تتشابك أصفاد التبعية الخانقة لأية قدرة على الإنتاج المعرفى والتدفق الإبداعى. ومن هذا المبعث تحديدا يقدم الناقد بوصفه عضوا فى مجتمع مهترئ المادة المنقولة عن الآخر، والتى لا تثير الحفيظة العقلية والروحية عند المتلقى؛ لأنه قد يستطيع الحصول عليها من أى شخص أو جهة أخرى، فإذا وضعنا أيدينا على داء الإبداع سنضعها عليه نفسه عند التلقى، وبالتالى سنكتشف بسهولة أحد الأسباب الجوهرية لتهتك قنوات الاتصال، وهو أن الكل تابع من سلطة ومبدعين وجمهور، وهو معمار اجتماعى لا يتجزأ.

تضع عايدة خليل يدها أيضا على سلفية آليتنا الفكرية، بل فصاميتها أحيانا، ففى الوقت الذى نعتز فيه بتراثنا الفنى الفرعونى والإسلامى والقبطى، ونقف عند حد الانبهار فقط وليس الخلق، تحرم بعض التيارات الدينية المتشددة هذا التراث تحريما كليا بدعوى أنه ضد الدين، رغم أن كل تلك الفنون نشأت فكريا وترعرعت على بذور دينية. أشارت الباحثة أيضا إلى القيم الاستهلاكية المرئية التى يبثها التليفزيون يوميا، وتساهم فى تفتيت الوعى الإبداعى عند الفنان والناقد والمتلقى معا، مع الأخذ فى الاعتبار أن التكنولوجيا الجديدة يمكن تطويعها إبداعيا إذا توافرت العزيمة الابتكارية، ثم تدين الباحثة المنظومة التعليمية بالكامل والتى تسحق أى بادرة خلق إبداعى عند الطفل بوصفه نواة للمتلقى والمبدع مستقبلا، بيد أنها لا تشخص المرض فقط، ولكنها تقدم بعض الحلول لترميم قنوات الاتصال بين أضلاع المثلث الإبداعى، كان أبرزها مشروع المراسم المفتوحة، حيث الحوار البصرى واللغوى المباشر بين الفنان والجمهور، بل إنها ذهبت إلى أن يكون بين الناقد والجمهور بدلا من الجفاف المتبادل عبر الكلمة المكتوبة وإن كان حضورها ضروريا أيضا، ويوصل هذا الاحتكاك المباشر إلى درجة للقياس الجماهيرى تكون أقرب للحقيقة، آنئذ يتم فعلا تقييم الذوق العام وتخليصه من الشوائب التى تعكره منذ فترة ليست بالبعيدة.

وإذا عدنا إلى المقدمة والكرات الثلاث: السلطة والمبدع والجمهور سندرك أن الثانية والثالثة ستتقابلان وجها لوجه؛ مما يمنح المبدع القدرة على تحريك الجماهير فى الاتجاه الصحيح دون عازل سلطوى سوى سلطة الإبداع وليس إبداع السلطة. وهذا التغيير الحقيقى فى أوراق اللعبة يدفع الوعى الجمعى عدة خطوات إلى الأمام، حينئذ ستولد معايير واضحة يرسم من خلالها الخط البيانى للحركة الفنية والنقدية معا؛ إذ ستختفى كتائب المدعين من معدومى المواهب، ستتلاشى أيضا اللغة النقدية المقعرة التى يتوارى خلفها الإفلاس والخواء الفكرى؛ لأنه عند هذه النقطة الحدية سيتوازن العرض الإبداعى مع الطلب الواعى والمقبل عليه. ويؤكد هذا تجارب حية تمت فى ساحتنا التشكيلية مثل: تجربة الفنان الكبير عصمت داوستاشى على مقهى خفاجى بالورديان بالإسكندرية عام ١٩٩٧، ثم تجربة كاتب هذه السطور على مقهى البورصة التجارية بكفر الشيخ عام ١٩٩٩، وهما ما أثبتتا أن هناك إجحافا فى حق المتلقى بتنوع طبقاته؛ حيث يملك رصيدا حضاريا تراكميا ينهل منه عندما تتاح له حرية البوح والتصريح؛ لذا يجب أن

نلقى اللوم على أنفسنا نحن الفنانين والنقاد؛ لأننا استمرأنا العزلة والكمون داخل الكهوف؛ وحرمنا من معظم وسائل الاستقبال الطازج.

ويستطرد البحث الواعى للفنانة عايدة خليل فى بلورة رؤية واضحة المعالم للعلاقة المثالية بين أطراف المجتمع فى بناء هرمى متين يتم فيه تداول السلطة السياسية والإبداعية بحرية إنسانية كاملة بعيدا عن نموذج الفارس المخلص.

ولأن المؤتمر كان يخوض فى المقام الأول مغامرة كشفية لإزاحة الستار عن مواهب قادرة على مواصلة المشوار النقدى؛ فقد أتاح فرصة عظيمة للمواهب النقدية الشابة التى أثبتت وجودها فعلا، وباغتت الجميع بوعى وفهم كبيرين، وسأحاول هنا إضاءة بحث الفنانة هديل نظمى إحدى ممثلات جيل الشباب بوصفها موهبة فنية ونقدية مبشرة، وهى من أتابعها منذ فترة؛ لأنها تحقق من وجهة نظرى ما نتمناه فى الناقد المبدع من تحرر الشخصية، والقدرة على الخلق الحوارى الواثق، علاوة على خلو الروح من فيروس التبعية، وهو ما تطرقنا له منذ قليل فى بحث الفنانة عايدة خليل. وقد اخترت هذا البحث لسببين: أولهما أنه يشى بموهبة نقدية على الطريق، وثانيهما أنه يتطرق إلى صلب المشكلة أيضا، وهى العلاقة الأزلية بين الفنان والناقد والجمهور (الذوق العام)، والتى تسميها الباحثة بـ"الثالوث الإبداعى" المشكل لروح العصر، ورغم حداثة عمر هديل فإنها تمتلك وعيا مبكرا بالمعطيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية المحيطة ورباطها الوثيق بالوعاء الإبداعى، ويبدو هذا فى قولها: "بدأ النقد الفنى يتبلور بوصفه حقلا نظريا مواكبا لحركة الفن المعاصر منذ تطور الفنون واستقرار أنماطها وفق الزمان والمكان والمادة وطبيعة السلطة السياسية والاقتصادية والمعرفة والأيديولوجية، كذلك ارتبط النص النقدى ارتباطا وثيقا بذات السياق التطورى لحركة الفنون؛ فللفن سطوة سحرية، أما النص النقدى فذو سطوة معرفية وإبداعية وتاريخية".

والنص هنا متدرج الوعى، وإن كان يشكل فى مجمله طاقة متوهجة مفتوحة على سماء الإدراك، فأنا أختلف مع هديل فى مسألة مواكبة النقد بوصفه حقلا نظريا لحركة الفن المعاصر؛ إذ إن المشكلة تكمن فى التفاوت الواضح بين المنجز الإبداعى ومثيله النقدى، حتى أن النقد بشكل عام استعار بعض نظريات فلسفة الجمال الخاصة بالإبداع البصرى والأدبى، ولكننى أتفق معها فى ربط استقرار الأنماط الفنية وفق الزمان والمكان وطبيعة السلطة السياسية والاقتصادية والمعرفية.

وهذا هو أهم ما يلفت نظرى فى هديل وبحثها، حيث تشير بفطنة إلى الوشيجة الواصلة بين الإبداع وموطنه وبيئته، وذلك من خلال العلاقة بين المبدع والسلطة، والتى تشكل تلك الجدلية التاريخية الشهيرة التى أشرنا إليها فى بحث عايدة خليل، ورغم التباين العمرى بين الاثنتين فإن الوعى متقارب ويسير فى الاتجاه الصحيح. أما النقطة الأهم فى النص فهى تعريفها لطبيعتى الفن والنقد بأن الأول ذو سطوة سحرية، بينما الثانى ذو سطوة معرفية وإبداعية وتاريخية، وفى هذا إيجابية كبيرة فى فهم ماهية النقد واتسامه بصبغة إبداعية، وهو ما يخالف مفاهيم أخرى عتيقة، وقد أكدت وعيها بإقران إبداعيته بمقوماته المعرفية والتاريخية، وإن كنت لا أرى أن النقد أقل سحرا من الفن إذا كنا مؤمنين أنه إبداع فعلا.

وتختم الناقدة الشابة بحثها ببعض التوصيات المتسقة مع توجهها الفكرى مثل: الحض على خضوع النص البصرى للبحث والتجريب بشكل يتجاوز الوصفية، والدعوة لمؤتمر نقدى وصحفى يسبق كافة المعارض، والعمل على إعداد الناقد فكريا حتى يصبح مروجا للفنان محليا وعالميا، إضافة إلى توصيات أخرى.

ولم تكن هديل إلا نموذجا لبقعة نور شبابية قادمة تتسع كلما حرصنا نحن على ذلك حتى يصبح لدينا حركة نقدية حقيقية تشمل اتجاهات وأجيالا مختلفة، قد تخرجنا من حالة

الإحباط المتوالى عبر ما يقارب ثلاثة أرباع القرن المنصرم، كما يذكر الفنان الكبير عصمت داوستاشى فى دراسته التوثيقية الرائعة المعنونة بـ"التاريخ المحبط لمجلات الفنون الجميلة فى مصر والوطن العربى"، التى يذكر فيها أن مجلات الفنون الجميلة ونشراتها التى صدرت فى مصر طوال القرن العشرين وحتى أوائل القرن الحالى لم تستمر إلا فترات وجيزة، فى حدود عدد أو اثنين لأسباب إقتصادية. وهذا الطرح من عصمت يؤكد ضعف التواصل بين النقد والجمهور بوصفه ممولا أساسيا لأية مطبوعة والتى دون القارئ الدؤوب لا تستمر إلا بتمويل موجه يضلل ترمومتر القياس المعرفى، وقد تطرق هذا البحث الأرشيفى المستفيض ـ كعادة داوستاشى ـ إلى تاريخ صدور تلك المطبوعات بداية من مجلة "الظلال" التى أصدرها رائد النقد المصرى أحمد راسم عام ١٩٣٦، حتى آخر نشرة صدرت عن نقابة التشكيليين عام ٢٠٠٢، مرورا بالعديد من الإصدارات التى توقفت بالسكتة الاقتصادية، منها على سبيل المثال مجلة "صوت الفنان" التى أصدرها الفنانان: عبد الغنى الشال، وسعد كامل، والطالب فرغلى عبد الحفيظ عام ١٩٦٢، ومجلة "الأتيليه" التى أصدرها عن أتيليه القاهرة عز الدين نجيب بوصفها نشرة غير دورية عام ١٩٧٧، مجلة أتيليه الغربية التى أصدرها مصطفى مشعل عن إقليم غرب الدلتا الثقافى عام ٢٠٠١، وغيرها من المجلات التى ظهرت وتلاشت كالشهب. وقد كانت تلك الوثيقة شهادة حية على الحركة النقدية فى مصر، كما كانت مسك الختام للمؤتمر الناجح الذى تجسد نجاحه فى الجلسة الختامية المتضمنة للتوصيات النهائية محصولا ثمينا ليومين من الحرث الإبداعى والمعرفى كان أبرزها:ـ

ـ إصدار موسوعة مصطلحات الفن التشكيلى، بما يسمح باستخدام واحد وواضح للمصطلحات الفنية.

ـ استئناف إصدار سلسلة كتب الفن التشكيلى التى كانت تصدر عن هيئة الكتاب بالتعاون مع جمعية النقاد.

ـ التأكيد على أهمية إصدار الجمعية لمجلة متخصصة دورية للنقد التشكيلى.

ـ مخاطبة السيد وزير التربية والتعليم بشأن أهمية تخصيص مساحات زمنية مناسبة فى مناهج التربية الفنية لتدريس مادة النقد الفنى.

ـ تضمين النقد التشكيلى فى كل من جائزة الدولة التقديرية وجائزة التفوق.

ـ تثبيت إحدى منح التفرغ السنوية من وزارة الثقافة للنقد التشكيلى.

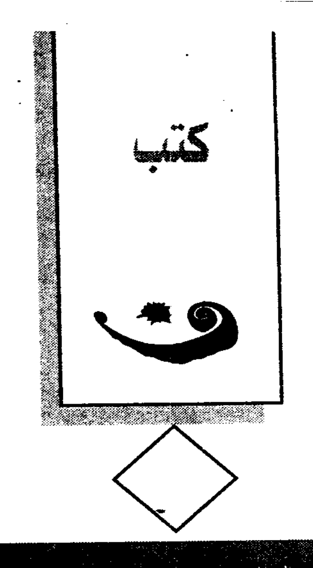
ـ ترجمة الكتب النقدية المصرية إلى اللغات الأجنبية والعكس، وذلك ضمن المشروع القومى للترجمة.

ـ المطالبة بتمثيل النقاد محليا ودوليا فى لجان التحكيم المختلفة.

ـ تفعيل القرار الخاص بإقامة المؤتمر العام للنقاد العرب بالتعاون مع وزارة الثقافة.

ـ الحرص على إقامة المؤتمر سنويا، على أن يبدأ الإعداد له من الآن بالتعاون بين جمعية نقاد الفن التشكيلى وأتيليه الاسكندرية.

ومع الزفير الأخير للمؤتمر كان الجميع يودعون بعضهم بعضا وهم متأكدون من انعقاد الملتقى القادم بعد أن زالت كل الريب والهواجس، وحلت محلها الفرحة الطاغية بهذا المولود الجديد، وبطيور الشباب المغردة، وفى وسط شلالات البهجة لم تغب عن توصيات المؤتمر حقوق العراق وفلسطين والمقاومة الباسلة لقوى الشر الأمريكية الصهيونية التى ستندحر مثل سابقيها وتلقى فى مزبلة التاريخ، وستنتصر الأمة وتستعيد عافيتها الإنسانية والمعرفية والإبداعية.



مع ريجيس دوبريه فى كتابه: حياة وممات الصورة تاريخ النظرة فى الغرب

محمد الكردى

يُعد هــــذا الكتاب مـــــن أجمل مـــا كتب رجيس دوبريه، فيلسوف "الوسائطيـــــة" (médiologie) فى مجال النظرة إلى الصورة. ولعله مـن الضرورى أن نشير، بدايةً، إلى أن هـذا الكتاب لا يعنى بالجانب الفنى أو الجمالى للصورة، فهو ليس كتابًا فى تاريخ الفن ولا فى علم الجمال، وإنما هو كتاب فى الوسائطية، وبوجه خاص ما يتعلق منها بالوسائط التى تشكلها نظرتنا إلى العالم والأشياء: وساطة النظرة التى تحررت من وساطة الكتابة، وذلك بقدر ما تقع الصورة نفسها فى نقطة افتراق أو تحول تاريخية، نعنى نقطة الافتراق التى تفرع عنها فن الرسم والتصوير من جهة، وفن الكتابة والخط من جهة أخرى. وإذا كانت الكتابة قد انسلخت تاريخيًا عن الصورة المرئية بعد اكتشاف الأبجدية وما أدت إليه هذه من عمليات التجريد المرتبطة بالكتابة الصوتية، فهى، مع ذلك، لم تستطع أن تتخلص تمامًا من الإشارة إلى العالم، وإن استطاعت أحيانًا أن تطغى على رؤيتنا للأشياء فتعمل على تغييب الواقع المادى لصالح العالم الذهنى (الصورة الذهنية). أقول: إنه بالرغم من ذلك فإن الكتابة قد أخذت، مع بداية عصر الفيديو والتلفاز والمرئيات بشكل عام، تفقد أولويتها فى صالح الصورة المرئية وكأن عصور ما قبل التاريخ والثقافات الوثنية تعود إلى الهيمنة على العالم مرة أخرى. ولكنْ لذلك كله حكاية، ولهذه الحكاية تاريخ لابد من تفصيله.

إن مصطلح الصورة، وفقًا لكل الدلائل، لا يكاد ينفصل فى أصله اللاتينى واليونانى عن عالم الموت. فالطيف أو الشبح سواء عبر لفظة (spectrum) أو (simulacrum) يعنى ببساطة التمثيل بالصورة، وكلمة (imago) لا تخرج عـــن معنى البديل. أما فى اليونانية فمصطلح (eidolôn) الذى أعطى فى الفرنسية والإنجليزية معانى المعبود والصنم فيعنى أيضًا شبح الموتى. كما أن الصورة ترتبط بالظلال، فهى فى الحلم، وفقًا لجان-بيير فرنان، الصورة التى نراها أثناء النوم (onar) والتى غالبًا ما يولدها إله (phasma) هو نفسه ليس إلا شبحًا لنفس متوفاة (psyché). أضف إلى ذلك أن مصطلح العلامة (sema) الذى يذكرنا باللفظة العربية (سمةً) ليس إلا شاهد القبر، وليس بعيدًا عن القناع أو قطعة الفخار اللذين ينحتان تذكيرًا بالميت؛ هذا علاوة على أنه الجد الأكبر لكل من علم المعانى (السيمنطيقا) وعلم العلامات (السميولوجيا أو السميوطيقا حاليًا).

وليس من شك فى أن هذا الارتباط الوثيق بعالم الموت وبما يمثله من رهبة الغيب والمجهول ومن تهديد بالتلاشى والفناء هو الذى يولد الحاجة إلى البحث عن البديل الذى لا يمكن أن يكون فاعلاً فى ذاته، كما كان يعتقد القدماء، لأن القوة الفاعلة، التى سُميت سحرًا فى

الثقافات البدائية، لا توجد فى الأشياء نفسها وإنما فى النظرة إلى الأشياء. ومن ثم، تكون النظرة السحرية هى أساس المعتقدات الدينية عند الإنسان البدائى طالما ظل ضعيفًا أمام أهوال الطبيعة وكوارثها العاتية التى كانت تعصف به. إلا أن وساطة السحر غالبًا ما تنحسر حينما يبدأ الإنسان فى السيطرة التدريجية على الطبيعة بفضل تقدم التقنية، وهو الأمر الذى ينقله من عالم الوساطة الدينية البحت (عبادة الأصنام) إلى عالم البدائل الفنية. يقول الكاتب فى هذا الصدد :

« تنبثق الصورة زهاء ثلاثين ألف عام قبل الميلاد وسط قحط العصر الحجرى القديم الموحش، فى نقطة تلاق بين الهلع وبداية التقنية. وطالما كان الفزع أقوى من وسائل التقنية وأدواتها، كانت الغلبة للسحر وإسقاطاته المرئية التى تبرز عبر الوثن. وحينما تتغلب التقنية تدريجيًا على أحاسيس الرعب وتتأكد قدرة الإنسان على تخفيف شقائه وتشكيل مواد هذا العالم والسيطرة على طرائق التعبير التصويرى بحيث تستطيع قلة حيلته الحيوانية موازنة الكون، فإننا نعبر حينئذ من عالم الصورة الدينية للمعبود إلى صورته الفنية، أى إلى هذا العالم الوسيط والمتوازن للمحدودية البشرية.» (ص ٣٤).

إن النظرة السحرية تتجلى، فى جوهرها، من خلال عملية الاتصال الرمزى حيث يرد العالم المرئى إلى الغائب واللامنظور. والدليل على ذلك توجه النصب الجنائزى فى الفن المصرى القديم نحو المغيب، وذلك نظرًا لاعتقاد القدماء برحيل الموتى إلى الشمس. ومن هنا يكون النصب رمزًا للباب المفتوح الذى يصل بين الأحياء والأموات وتقوم الصورة بدور الوسيط بين العالم الظاهر والعالم الآخر، الأمر الذى يتعارض كليةً مع رؤية الفن الحديث، وفقًا لفاليرى، حيث لا يقوم الفن على مجرد التعبير وإنما على الفعل والتحريك. ولا يقصد الكاتب بعملية الاتصال هنا الجانب الشفاهى أو الدلالى للغة فحسب وإنما يقصد لغة الإشارات كلها من حركات اللمس والصوت والنظرات والمحاكاة الصامتة ولغة الصور التجسيدية التى فطن فرويد إلى وظيفتها المحركة للرغبات والدفعات فى أعماق اللاشعور. وتأكيدًا لهذا المعنى يذهب كليمان روسيه إلى أن فن التصوير لا ينقل إلينا معنى وإنما هو نفسه ضرب من المعنى فى حد ذاته، أى أنه عبارة عن دال يفسره الناظر وفقًا لحالته أو تكوينه.

أضف إلى ذلك أن الدلالة الرمزية للصورة فى تأكيدها لعملية الاتصال بين المنظور واللامنظور تأتيها مباشرة من معنى لفظة الرمز فى اليونانية (symbolon) التى تدل فى الأصل على قطعة فخار من قدح أو إناء يتم شطره وتبادل أجزائه بين ضيف ومضيف علامةً على إمكانية الرجوع إلى علاقات المودة والثقة بعد حدوث أى لون من ألوان النزاع بينهما. ومن ثم يكون الرمز أداة لجمع الشمل بعد الفراق ولإعادة الأخوة والصداقة بعد النزاع، كما يصبح الشىء الرمزى (sym-bolique) سبيلاً للتوفيق والتقريب فى مقابل نقيضه الشيطانى (dia-bolique) الذى يعمل على بث الفرقة والشقاق.

وإذا كان الرمز يُناط به الربط بين شيئين، فإنه لا يقوم بوظيفته الاتصالية إلا بفضل صفة غائبة، تمامًا كما تربط صفة الشجاعة بين الأسد وأحمد فى قولك بأن أحمد أسد. على هذا النحو لا يرتبط الرمز بالمقدس إلا إذا تجاوزت الصورة واقعها المادى وانفتحت على عالم الغيب أو اللامنظور المتجاوز بالضرورة لها. ويُعد هذا التجاوز أو التسامى أساس الفن الدينى وهالته القدسية التى لا تكاد تنحسر عنه حتى تنتقل إلى شخصية الفنان نفسه. ويظل الفنان محتفظًا بهالته طالما قام بدور الوسيط بين الجماعة والمقدس، إلا أن وساطته تأخذ فى الأفول حينما ينحسر المعنى الجماعى المناط بالفن الدينى أو الرمزى توصيله، ويتأكد هذا الأفول فى العصر الحديث حينما ينفصل الفن عن الجماعة وحينما يكتسب مرجعيته من ذاته وحينما يتقوقع الفنان أخيرًا، بعد ضياع المقدس والغايات الكلية، فى خصوصيته الهامشية.

تطور النظرة عبر العصور :

يقسم الكاتب تاريخ النظرة فى الغرب إلى ثلاث مراحل ترتبط كل مرحلة منها باختراع محدد : الأولى بالكتابة والثانية بالطباعة والأخيرة بالتقنيات السمعية-البصرية، وهو يسمى هذه المراحل تباعًا :

١- مرحلة اللوجوسفير : الخاصة بعالم الرسم والصورة (eidôlon) وتمتد من اختراع الكتابة حتى ظهور الطباعة.

٢- مرحلة الجرافوسفير : ويربطها الكاتب بمرحلة الفن منذ نشأة الطباعة وحتى ظهور التلفاز الملون الذى يراه أكثر دلالة من الصورة الفوتوغرافية والسينما.

٣- مرحلة الفيديوسفير : أو عصر المرئيات وفقًا لعبارة سيرج دانى.

إلا أن هذا التقسيم المرحلى لا يعنى بالضرورة القطيعة الصارمة بين هذه المراحل الوسائطية، فهى، فى الأغلب، لا تتعارض وإنما تتجاور وتتداخل مع هيمنة إحداها فى العصر الذى تسود فيه. على هذا النحو، لم تُقص تقنية الطباعة معالم الثقافة الشفاهية التى تعتمد أساسًا على تقنيات الذاكرة. كما أن التلفاز لم يقلل من ارتياد المتاحف. غير أن كل مرحلة تحتفظ بسماتها الفارقة؛ فمرحلة الصورة تعبر عن الزمن الساكن والرأسى، وهى ذات طابع عرقى ومحلى. والفن بطىء وإن كان ينزع إلى الحركة والانتقال، كما يرتبط بشكل وثيق بالغرب وبعالم الريف. والمرئيات ذات طابع عالمى وتخضع لمبدأ السرعة وتنزع إلى الانتشار الكوكبى. كما أن لكل مرحلة لغتها ومبادءها التنظيمية : فالصورة تجلت فى الفن اليونانى وعبرت عن نفسها من خلال اللغة اليونانية، كما حكمتها مبادئ الثيولوجيا؛ والفن تجلى عبر اللغة الإيطالية وحكمته الرؤية الجمالية والمرئيات عبر الأمريكية فى ظل الهيمنة الاقتصادية.

إن فن الصورة يؤكد الانتقال من مرحلة السحر إلى المرحلة الدينية، وينبعث من خلال الايقونات البيزنطية؛ وهو نظرًا لما يحمله من رسالة دينية يخضع لمبدأ السمو ويعبر عن التقوى. والفن ينقلنا من اللاهوت إلى التاريخ ومن الإلهى إلى الإنسانى، إذ يُصبح الإنسان مركزًا له بدلاً من الدين؛ ومن ثم لم يعد الفن أداة للعبادة أو التقرب من الألوهية وإنما أصبح تعبيرًا عن الذاتية والعبقرية البشرية. أما المرئيات فتنقلنا من عالم الأفراد إلى محيطهم، ومن الكينونة إلى البيئة، كما تهيمن عليها وسائل الإعلام والدعاية والتكنوقراطية. أضف إلى ذلك، أن كل مرحلة من هذه المراحل الثلاث تعبر عن ضرب محدد من التوقع : فالصورة الدينية تعبر عن الحاجة إلى الشفاعة وتتميز بطابعها المأسوى والتأليهى، كما تنزع إلى تمثيل الأبدية والخلود. أما الفن فيصور الوهم ويتميز بطابعه البطولى والتقويمى. وتعبر المرئيات عن الرغبة فى التجريب وتتميز بطابعها الوسائطى والإعلامى وتميل إلى تفجير الحدث وجذب الاهتمام والإثارة. وللمراحل الثلاث معايير تتحكم فى صناعة وإعداد نماذجها: فالصورة الدينية تخضع لتكرار النموذج وموضوعها العبادة، والفن يميل إلى اتباع التقاليد وتطبيق القواعد الجمالية عن طريق التعلم وموضوعه المتعة، أما المرئيات فتهدف إلى التجديد عن طريق الإثارة والفضيحة، وموضوعها الدهشة والتسلية.

على هذا النحو تهيمن العبادات على المعايير الجمالية فى عصر الصورة الدينية وإن كانت لا تتحرر تمامًا من لعب بعض الأدوار السياسية؛ أما فى عصر الفنون، فإن الفن يستقل عن المعتقد الدينى ويخضع لمعايير الذوق وإن ظل خاضعًا أيضًا للعوامل السياسية. وفى عصر المرئيات تكون الغلبة للقطاع الاقتصادى الذى يحدد القيمة وأشكال توزيعها وفقًا للقوة الشرائية؛ وهكذا تضع المرئيات حدًا لعالم الفن والإنسان والتاريخ والمثل. كما تهتدى هذه المراحل الثلاث بدعائم روحية تميز كل واحدة منها: فعالم الصورة يسترشد بالكتاب المقدس وعصر الفن دليله المرشد السياحى

وعصر المرئيات مؤشره دفتر الشيكات؛ كما لكل مرحلة نمطها التنظيمى الخاص بها: عصر الصورة يخضع لنظام النقابات الحرفية والفن لأكاديمية الفنون والمرئيات لشبكات الدعاية والإعلام.

أما على المستوى التقنى: فالنحات ينحت الصورة فى الصخر أو يحفرها فى الخشب، والفنان يرسم على اللوحة وصانع المرئيات يستعيض عن الحوامل المادية بوساطة الإلكترون. وللمراحل المذكورة ثلاث صيغ من الوجود تتطابق معها: فالصورة تتواجد عن طريق الحضور أى بمثول القديس فى أيقونته، والفن عن طريق التمثيل أو التصوير والمرئيات عن طريق التمويه؛ كما أن لها ثلاثة أُطر: الخارق فالطبيعة ثم الوهم الافتراضى أو الخائلى، وتقابل ثلاثة أوضاع للتلقى: الصورة تتطلب الرهبة والفن يفترض الشغف والمرئى الفائدة. وليس من شك فى أن كل هذه المظاهر المشار إليها لا علاقة لها بصفات ميتافيزيقية أو سيكولوجية يمكن نسبتها لمنظور عينٍ أبدية، وإنما هى مجرد آليات لعوالم اجتماعية وثقافية خاضعة لقوانين التغير عبر التاريخ.

الإشارة والأيقونة والرمز :

لننظر الآن إلى تصنيف هذه المراحل على مستوى المنظور الثلاثى للعلامات كما حدده بيرس (Peirce).

على هذا النحو سوف نرى أن الإشارة (indice) تتطابق مع منظور الصورة الدينية (idole)، وذلك بقدر ما تشكل هذه الأخيرة، فى وظيفتها الإشارية، جزءًا من الشىء، أو بقدر ما ترتبط بعلاقة تجاور معه على طريقة الكناية: فالأثر المتبقى من القديس (مثل عظمة الساق أو الجمجمة) هو بمثابة القديس نفسه، تمامًا كما يشير الدخان إلى النار البعيدة. أما الأيقونة فهى شبيه الشىء وليست جزءًا منه، وذلك بقدر ما تمثل صورة القديس من غير أن تتماهى به، وهى من ثم عمل من أعمال الفن. والرمز (symbole) هو نوع من العلامة التى تشير إلى علاقة غير متطابقة مع الشىء، فهو مجرد علامة اتفاقية أو اعتباطية بالنسبة لما يرمز إليه. ولذلك يعد الرمز جزءًا من شفرة لابد من تفكيكها للوصول إلى دلالتها الثانية كما نرى فى رمز الأسد للقوة أو فى رمز اللون الأزرق لفرنسا.

إن الصورة-الإشارة تشكل، بالنسبة لنظرة القدماء، قوة سحرية فعالة بذاتها مثل التعويذة، وهى ترد إلى عالم متجاوز لعالمنا الحاضر وتستمد منه هالة تتجاوز طبيعتها المباشرة، أما الصورة-الأيقونة فتمثل قيمة فنية فى ذاتها وتحدث لدينا نوعًا من المتعة المرتبطة باكتشاف أوجه الجمال فى عالمنا الطبيعى؛ والصورة-الرمز تمثل قيمة سوسيولوجية مضافة إلى قيمة الاستخدام للعلامة الدالة: السيارة المرسيدس مثلاً ليست مجرد سيارة، فهى بالإضافة إلى ذلك رمز للثراء والوجاهة الاجتماعية. إلا أن مرجعيتها تظل الصورة نفسها التى تعيش على الوهم وتغذيه. وإذا كانت هذه المنظورات الثلاثة قد تعاقبت عبر التاريخ، إلا أنها تعيش متزامنة فى نفوس الناس؛ فالصورة-الإشارة لازالت تخاطب لاشعورنا الجمعى؛ وصورة الرؤساء فى المكاتب الرسمية تُذكر بصورة المعبودات القديمة فى المتاحف، كما أن هناك ألوانًا من الارتداد الغريب فى قلب عالم المرئيات إذ نرى فيه أحيانًا محاولات للعودة من العلامة الرمزية (الفكرة) إلى الإشارة المباشرة مثل استخدام المواد استخدامًا مباشرًا (الفحم، الخشب، الطباشير... إلخ) فى بعض اللوحات الفنية.

ولو رجعنا أدراجنا، مع الكاتب، إلى الفترة السابقة على ظهور العلامات الأولية للكتابة الصوتية التى ظهرت حوالى أربعة آلاف سنة قبل الميلاد، لوجدنا أن الصورة التى كانت تستخدم فى شكلها الرمزى (pictogramme) والكونى للكتابة لم تكن منفصلة تمامًا عن بعض العبارات الشعائرية الشفاهية (mythogrammes) المصاحبة لها، الأمر الذى يدل على أن الإنسان العاقل (Homo sapiens) كان موزعًا، فى حالة عدم اكتفائه بالإشارات الصامتة، بين نوعين من

الاستخدام: استخدامه لوجهه للتعبير بالصوت وربما الإشارة أيضًا، واستخدامه ليده للتعبير بالرسم والكتابة.

من ثم، يُصبح النطق والكتابة عمليتين متكاملتين تتيحان للإنسان العاقل إمكانية إنتاج العلامات وليس مجرد الإشارات، كما هو الحال عند الحيوان. ومن الواضح أن الكتابة الصوتية تنشأ منذ البداية مزدوجة الوظيفة إذْ يدل فعل (graphein) باليونانية على الرسم والكتابة فى آن واحد؛ بيد أن الكتابة سوف يناط بها تاريخيًا تحقيق عمليات الاتصال النفعى بينما تتحرر الصورة عبر الرسم لتحقق وظيفتى التعبير والتمثيل القائمتين على مبدأ التشابه. وهكذا يمكن للصورة بعد تحررها من وظيفتها الكتابية أن تنمو وتتطور فى استقلالية تامة عبر الفنون التشكيلية، أما الأبجدية الصوتية فتسيبر فى طريق بناء وإنماء اللغة القائمة على التجريد.

أن الأعمال التصويرية البدائية ليست، فى المجتمعات التى لم تُطور بعد عمليات الكتابة، إلا نوعًا من الأدوات الموصلة للمعنى؛ فهى تدعو إلى استكناه رموزها أكثر من دعوتها إلى التأمل الجمالى، أو بمعنى آخر إن قصديتها الجمالية تتماهى هنا مع قصديتها السحرية والدينية إذ أن الشفرة تطغى فيها على الشكل وذلك بقدر ما تمثل الرموز فى هذا الضرب من التصوير مجموعة من العلامات الشعائرية الثابتة التى تربط، بطريقة مسبقة، النظام البشرى بالنظام الكونى.

ولقد شهد الغرب لونًا من الازدواجية الثقافية، فهو على المستوى الأخلاقى ينتمى إلى التراث اليهودى-المسيحى، وعلى المستوى الخيالى إلى مزيج فنى يجمع بين المسيحية والهللينية وليس من شك فى أن اللغة اليونانية، وليست اللاتينية، هى التى حافظت على تراث الصورة أمام طغيان التوحيد التجريدى، وذلك قبل حركة الانشقاق الدينى التى انبثقت عنها الكنيسة الأرثوذكسية. ومن ثم، فليست هناك، على المستوى الوسائطى، أية قطيعة بين الغرب والوثنية والمسيحية، أى بين معابد الأقصر والبارثينون والكاتدرائيات، والدليل على ذلك هو التشابه الواضح الذى تترجمه لفظتا الصورة (imago) والأيقونة (eikôn) المنحدرتان من كلمة (eidolôn) اليونانية. أضف إلى ذلك أن القفزة الهائلة من اللفافة (volumen) إلى شكل الكتاب الحالى (codex)، كما عادات التراتيل والقراءة المسموعة شبه العامة والثقافة النصية لم تشهد هى الأخرى أى تغيير يُذكر بين العصور القديمة القريبة وبداية عصر النهضة.

ولكن هل تعنى هذه القطيعة أن الصورة المسيحية وثيقة الصلة بالصورة الوثنية؟ بالطبع لا. فالصورة الوثنية (eidolôn) المتعددة الألوان تتجه إلى تمجيد الظاهر وعظمته، بينما تنزع الأيقونة البيزنطية بما تتسم به من صرامة وقلة سطوع إلى تعميق الداخل طالما أن الإله المسيحى لا يتطابق بسبب جوهره اللامنظور مع ظاهر الأيقونة. إن الصورة المنظورة لا تشكل، بالنسبة للمؤمن المسيحى، أية قيمة فى ذاتها بالرغم من شطحات التجلى والتجسيد التى تمثلها بعض الطقوس المسيحية؛ ذلك أن الصورة الوثنية فعالة ومؤثرة بطبيعتها المباشرة بينما لا يقوم تأثير الأيقونة إلا عن طريق المجاز. ولاشك أن بيزنطة هى التى أوجدت هذا النوع من الارتباط بين المعتقدات السحرية للعالم الوثنى ولاهوت الصورة المنبثق عن عقيدة التجسيد، تمامًا كما يُنسب إلى طائفة "البندكتان" (bénédictins) أخذهم طريقة تزيين المخطوطات بالرسوم الملونة عن بيزنطة. ويعتقد الكاتب، بالإضافة إلى ذلك، أن دخول الصليبيين إلى القسطنطينية بين عامى ١٢٠٤ و١٢٠٦ قد لعب دوره فى نقل المؤثرات الأفلاطونية إلى رجال الإنسانيات وعلى رأسهم مارسيليو فيشينو الفلورنسى الذى قام بترجمة أعمال أفلاطون.

عصر الفن :

إن الفن يُعد إحدى نتاجات الحرية البشرية، ليس لكونه يتعارض فحسب مع الغريزة وإنما لكونه إحدى الوسائل التعبيرية الهائلة للمخلوق تجاه خالقه. فهو ليس خاصية من خصائص النوع وإنما مظهر من مظاهر انتصار الفنان على القوى الغيبية التى ترهبه وضرب من التحرر الإنسانى الذى يتم عبر التاريخ فى صورة إنجازات حضارية ضد الدفعات الغريزية والطبيعية التى كانت تمثلها العبادات الوثنية البدائية. إن العمل الفنى، فى نظر الكاتب، لا يقوم على غاية تتجاوزه، وإنما يجد مبرراته فى ذاته، فهو لا يخضع لمبررات أو معتقدات خارجية وإنما هو نوع من تأكيد الذات فى صورة مبادرة إنسانية شخصية واعية بمسئوليتها الفردية. وهو يتمتع بعالمه الخطابى الخاص والمختلف عن عوالم الأسطورة واللاهوت، وله رواده وعارفوه المختصون من نقاد وشراح، كما له معاييره الذاتية المستقلة التى تبرز عبر عمليات التحكيم ومن خلال المعارض والمسابقات والاحتفالات. والفن أيضًا لصيق الصلة بالفنان الصنّاع الذى يفخر بذاته وبمكانته فى قلب المجتمع أكثر من اعتداده بقواعد حرفته. وللفنان الحديث حيزه ومجاله الذى يظل يضيق حتى ينغلق بين حدود مرسمه أو غرفته بينما كان مجال الفنان السابق عليه يتراوح بين المعبد والكنيسة والقصر.

إلا أن الفن الحديث لا ينعزل، مع ذلك، بسبب تفرده وتحقيقه لاستقلاليته، فهو لا ينى عن مخاطبة الأفراد والجماعات، ولكنه بدلاً من التوجه إلى الموتى، أسوة بالفن القديم، يتوجه إلى الأحياء، وذلك بقدر ما تحتل المتاحف فى عالمنا مكانة الصدارة بدلاً من المقابر فى العصور الغابرة. إن إضفاء الطابع الجمالى على الصورة يبرز خلال القرن الخامس عشر وينحسر إبّان القرن التاسع عشر، وهو ما ينقل الفن من مجال المجموعات الخاصة التى تتألق فى عصر الإنسانيات إلى مجال المتاحف العامة، وذلك بقدر ما ينشأ المتحف متساوقًا مع ظاهرة انتشار المجالات التى تزدهر من خلالها عمليات الاتصال الثقافى وتشكيل الذوق العام مثل الصالونات الأدبية والتجمعات الثقافية والنوادى الفكرية خلال عصر التنوير.

إن الانتقال من مرحلة الصورة الدينية إلى مرحلة التحفة الفنية يوازى، على وجه التقريب، نفس الوقت الذى انتقل فيه المخطوط إلى المطبوع بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر. ولعل احتدام ظاهرة النزعة "الكالفينية" الداعية إلى تحطيم الصور (iconoclasme) تعبر أحسن تعبير عن الرغبة فى القضاء نهائيًا على مخلفات العقلية السحرية فى قلب المسيحية. وإذا كانت حركة الإصلاح الكاثوليكى سوف تعمل فى الوقت نفسه على إجلال الصورة، بعد ردها إلى وظيفتها التمثيلية الحقيقية، فإننا ننتقل فى الواقع من عالم الأيقونة وما يشوبها من التباس وثنى إلى عالم اللوحة التى تؤكد عملية التجلى والظهور وإلى عصر صعود الفنان وتألقه فى هذا العالم، كما نرى فى تعظيم الإمبراطور شارل الخامس للرسام الإيطالى تيزيانو (١٤٨٨-١٥٧٦).

إن ظاهرة تقديس الصورة الملازمة لظهور الكتابة سوف تنحسر مع بداية الطباعة، وذلك بقدر ما يستبعد الكتابُ المطبوع اللوحات الخشبية ذات الرسومات الرمزية الملونة وبقدر ما سوف تخبو ثقافة الصورة (رسومات المخطوطات، زجاج الكنائس الملون، الجداريات) أمام انتشار الكتاب المجرد، أداة الصفوة المثقفة بلا منازع مقابل ثقافة الصورة الشعبية التى سوف تميل إلى الانحدار حتى يُرد إليها اعتبارها خلال القرن التاسع عشر. وهكذا يتم العبور من صور التقوى الدينية إلى الصور المستنسخة (estampes) بفضل الطباعة. وسوف تلعب هذه الصورة الأخيرة دورًا كبيرًا فى نشر أعمال كبار الفنانين والتعريف بهم خارج بلادهم، كما ستنهض بجانب الطباعة فنون الحفر والمعادن والصياغة، خاصة فى البلاد الجرمانية، وسوف تعمل جميعًا على انقراض حرفة الخشب الملون التى تميزت بها العصور الوسطى. على هذا النحو، تكون الكتابة قد تضافرت مع الصورة

فى ربط الشمال البروتستانتى المعادى للصور بالجنوب الكاثوليكى المولع بها؛ وتكون الطباعة قد سمحت بقيام أول متحف أوربى خيالى، وهو المتحف الذى سترتفع به الفوتوغرافيا إلى مستوى العالم قبل أن تعمل على تصغيره الثورة الرقمية الحالية.

لقد كنا مع الصورة الوثنية (idole) أمام نظرة موضوعية أو طبيعية بحت، وكنا مع الفن أمام نظرة ذاتية توجه رؤية الفنان الإنسان، وأصبحنا أخيرًا فى عالم المرئيات (visuel) أمام مشاهد خالية من كل نظرة. ولقد كان الإنسان فى المرحلة الأولى للصورة منظورًا إليه وليس ناظرًا لأن العلامة أو الإشارة التى تأتى من العالم العلوى لا تحمل بصمته. هنا كان كل شىء يقوم على التلقى المحض؛ أما مع حلول المنظور الهندسى فإن الرؤية البشرية تتحرر وتنطلق وتستطيع أن تخترق حجب اللامنظور وعوالم الأسرار بعد أن استطاع عصر النهضة توحيد العالم الفعلى ووضع حدٍ لأسسه الكيفية والتجزيئية التى كانت تحكم الرؤية القديمة، وذلك بفضل اكتشافه لمفهوم **"اللامتناهى"** الذى يحكم بدوره مفهوم **"المتصل"**.

لقد استطاع عصر النهضة أن يضفى على العالم نوعًا من الاتساق الفضائى الشامل حيث تتضافر العين مع المنطق الرياضى لتتمكن من مشاهدة الطبيعة كما هى محررة من كل أرديتها الأسطورية والنفسية. على هذا النحو أصبح بناء المنظور يشير إلى مجد بانيه الإنسان الذى تمكن من إدراك قوانين الفضاء وردها إلى العالم المدرك أو المحسوس بعيدًا عن كل خلفيات دينية أو أسطورية موروثة؛ كما تحول العالم إلى نوع من البناء المسرحى القائم على تشكيل من المساحات والأبعاد والأحجام التى لا يُحيل فيها النظر إلى عالم خفىٍ أو محجوب وإنما إلى شبكة من النقط والخطوط. إن الفنان قد رأى النور مع ظهور مرحلة المركزية الإنسانية للكون، كما الكاتب أو المؤلف، وذلك حينما لم يعد يطلب الراغبون مجرد لوحة عن "الميلاد" أو "الصلب" وإنما لوحة لرفائيل أو بللينى. إلا أن فكرة حق الملكية الشخصية للمبدع ظهرت فى الوقت نفسه باعتبارها قيمة، وإن كان ذلك سيُخضع الأعمال الفنية -لامحالة- لقانون العرض والطلب، ويُخضع الفنان نفسه لقوانين السوق بعد أن كان قد تحرر من عبوديته لرعاة الفنون من الأثرياء.

مرحلة الفيديوسفير :

يرى الكاتب أن عصر المرئيات يرجع بنا، إلى حد ما، إلى المرحلة الأولية القائمة على تقديس الصورة وتقديرها فى ذاتها، فالفيديو يسمح بظهور وثنية جديدة، ولكنها على عكس نظيرتها القديمة، خالية من طابعها الفاجع والمأسوى. إلا أنه إذا كانت الصورة القديمة أو الكلاسيكية تعمل وفقًا لمبدأ الواقع، فإن المرئى يعمل وفقًا لمبدأ اللذة المتماهية مع الواقع، وهو ما لا يتم لنا إلا بتعريض التوازن العقلى العام للخطر.

إن طوطمية الصورة الحالية تشترك فى نقاط كثيرة مع عصور الوثنية والفنون على السواء، وذلك بقدر ما تبعث ما بعد الحداثة مخلفات ما قبل الحداثة، وبقدر ما تولد العولمة الاقتصادية الحنين إلى نوازع الانتماء القومى، وتفجر المثاقفة العلمية لنخبة المثقفين فى العالم الثالث ردود الفعل الأصولية العنيفة. لقد استطاعت الثورة الإلكترونية أن تقوم بعمل السحر حينما قضت على المسافات والفروق الزمنية وحينما أتاحت للمشاهد أن يقفز من قارة إلى قارة فى لمحة عين بفضل لمسة إصبع. إن المجتمع الإلكترونى يقوم، على النقيض من عالم الأيقونة الذى يرمز إلى الوجود الغائب، بدور الوثنية التى تبعث عالمنا الدنيوى فى الحال. إلا أنه إذا كان لا يليق برجل الدين أن يقيم طقوس المناولة أو الغفران هاتفيًا أو تليفزيونيًا، فإن البابا يمكنه أن يبعث بمباركته للعالم على القنوات الفضائية.

إن شاشة التليفزيون الصغرى تنقل لنا، بفضل أضوائها ومن غير قصد منها ومنا، الرسالة الجديدة : رسالة العالم المحسوس والمنظور حيث يُصبح ما نراه، ولو كان وهمًا، هو الحقيقة.

وحيث المشاهدة تعنى المعرفة والمتعة بأقل جهد يُبذل. ومع ذلك، هناك فرق بين وثنية الرؤية الجديدة والوثنية القديمة إذ أن هذه لا تخلو من وساطة وشفاعة الآلهة بينما تكتسب الصورة في الرؤية المعاصرة قداستها من حضورها المباشر، فهي الغاية والوسيلة والحق والبرهان. ولكن حذار فحضور الصورة ليس معناه أننا أمام جسد العالم، وإنما أمام بديل متخيل له، إذ أننا بدلاً من رؤية الأشياء نرى صورًا ورسومًا لا تكتسب مصداقيتها من تمثيلها للعالم الفعلي وإنما من أثرها السحرى الذى يتنامى في إطار ثقافة للنظرة تقوم على موضوعات افتراضية خالية من كل ذاتية. على هذا النحو يمكن للآخر أن يختفى تمامًا كما أصبح العراق الذى يعرفه العالم مجرد صورته التى تريدها له أمريكا.

لا جرم إذن أن يقوم الاتصال على نزعة نرجسية أصيلة، فهو يجتر ذاته ويعمل فى دائرة مغلقة، وذلك بقدر ما يثير الحدث ويكرره، ويخلقه أحيانًا ويؤكده، كما يصنع الشخصيات الهامة والمؤثرة بتسليط الأضواء عليها. إن المرئى، فى النهاية، لا يخرج عن لعبة المرآة، فالإعلام يأخذ عن الإعلام ويكاد يكون فى أغلبه صورة مكررة أى مرآة مصغرة لإعلام سائد أو مهيمن. ومصداقًا لذلك فإننا نعرف المشاهير السابقين عبر لوحات الرسم أو الصور الفوتوغرافية، أما حاليًا فإن هذه الشخصيات (كاسترو، عرفات، ريجان...) مجرد إشارات أو رموز تشير، بشكل نمطى وموجه، إلى جموع بشرية أو توجهات سياسية وأيديولوجية. بعبارة أخرى، إننا لا نرى حقًا عبر المرئيات، فالإعلام يقدم لنا ما يريد أن نشاهده إذ هو يفرض علينا قوالبه كما يحدد لنا زوايا الرؤية؛ وهو غالبًا ما يميل إلى التعميم والتضخيم وترويج "الإكليشيهات" وينأى عن التخصيص والتركيز على التفاصيل الدقيقة. كما أنه بدلاً من إبراز الصورة المعبرة أو الممثلة حقًا للواقع، يميل إلى بث الصورة النمطية التى تلخص فكرة بعينها عن العالم أو بعض الجماعات والحركات السياسية والفكرية، كما يفضل الإشارة إلى الجموع عن طريق الزعامات وتحويل الخبر المصوَّر إلى مجرد إشارة فنية أو تكنولوجية مثلما يستعاض عن رؤية الدمار الفعلى بإظهار مسار الصاروخ "توماهوك" وإصابته للهدف على النموذج المرسوم.

يا ترى من سيذهب للتحقق من "حقيقة" ما يغطيه الإعلام ؟ يُقال بأنه الإعلام نفسه. ولكن مع اختفاء الآخر وأُحادية الوسيط المهيمن هل يبقى هناك مجال للأخلاق ؟ لا جرم، فى هذه الحال، أن تكون وجهة نظر القوة الطاغية مجرد تعبير عن المنظور الاقتصادى وأن تصبح وجهة نظر المغلوب على أمره مجرد رؤية أخلاقية. لا شك أنه مع غياب "الآخر" لم يعد هناك معنى لمفاهيم التاريخ والحرب والمعارضة والمأساة إذ أن كل هذه المفاهيم مرتبطة بالكتابة وزمان "الجرافوسفير" التراكمى. أما مع أحادية النظرة التى تفرضها "الفيديوسفير" على كوكب الأرض كله، فإن التاريخ يصل إلى نهايته، كما يصبح المخالفون للشرعية الدولية ليس مجرد أعداء، وإنما شرذمة من الأحداث الجانحين الذين يستوجب عقابهم وإصلاحهم وردهم إلى طاعة سادتهم وأولى الأمر منهم.

الاتصال التليفزيونى والتواصل السنيمائى :

يرى الكاتب أن وظيفة التلفزيون تختلف عن وظيفة السينما، لأن الأول تحكمه عملية الاتصال وفقًا لتوازن العرض مع الطلب بينما عرض الصور فى السينما، باعتبارها فنًا، لا يخضع بالضرورة للطلب. إن الاتصال التليفزيونى ملحق بالبث الذى لا يرتبط حتمًا بالإبداع؛ على حين أن المنتج السينمائى، كما الناشر بالنسبة للكاتب، يختلف عن المبرمج التليفزيونى: فالسينما، وإن كانت صناعة، فهى صناعة فنية فى المقام الأول، بينما التليفزيون صناعة بحتة وموجهة خصيصًا للبث والإعلام. إن السينما جهاز لإنتاج الأفلام والصورة، إلا أنها لا تخضع بالضرورة لمتطلبات

التوزيع، وهذا ما يجعلها وثيقة الصلة بالعمل الفنى، بينما التليفزيون صناعة تخضع أساسًا للإعلام من منظور استهلاكى صرف. أضف إلى ذلك، أن المشرف على قناة تليفزيونية خاصة أو عامة يبيع جمهوره لأصحاب الدعاية والإعلان، بينما يبحث المنتج السينمائى عن جمهور لمؤلف، الأمر الذى قد يكلفه الكثير من الجهد والوقت فى هذا البحث. كذلك يتوجه العمل السينمائى إلى نخبة من المشاهدين الذين يتحملون طواعية مشقة الذهاب إلى قاعة العرض، بينما يقبع مستهلكو التليفزيون فى بيوتهم مكتفين بالضغط على بعض المفاتيح إشباعًا لرغباتهم ونزواتهم أحيانًا. وكما حررت الصورة الفوتوغرافية فن الرسم من مبدأ التشابه، قام التليفزيون بتحرير السينما من مهمتها الوثائقية وتمثيل الواقع اليومى، الأمر الذى دفعها إلى بذل المزيد من الجهد الإبداعى.

وحينما ينقل التليفزيون الفيلم إلى شاشته الصغيرة، فإنه يعمل -لاشك- على نشره للجميع، ولكنه يؤدى فى الوقت نفسه إلى ابتذاله. وإذا كانت السينما تنحدر من فن المسرح ذى الماضى العريق، فإن التليفزيون وثيق الصلة بالهاتف ووظيفته الاتصالية المحضة ولا يخرج عن مجال الاتصالات عن بعد. إن الصورة السينمائية تعبر عن اللحظة الاستثنائية فى حياة الناس، بينما تعمل الصورة التليفزيونية على تكريس المشاهد المألوفة للحياة اليومية. وإذا كان كل إنتاج سينمائى يتعرض لنوع من المخاطرة، فإن البرمجة التليفزيونية ليست دعوة أو نداءً للارتقاء، وإنما ضرب من التطويع وإخضاع الناس للواقع وحتميات الفوارق الطبقية. وإذا كانت السينما لم تستطع أن تتحرر كلية من رقابة السلطة، فإن التليفزيون استطاع أن يتحرر منها فى البلاد المتقدمة ولكن لصالح المال. ذلك أن القيم الاستهلاكية ليس لها من معيار أو مقياس إلا درجة التصفيق، كما أنها لا تتراجع أمام النفقات الباهظة، بينما لا تحكم عملية الإنفاق فى السينما إلا الضرورات الداخلية التى تحكمها متطلبات الإنتاج والإخراج.

وليس من شك فى أن التليفزيون يقدم لنا نافذة مفتوحة على العالم، ولكنه لا يسمح لنا برؤية ما يخرج عن إطارها، بينما تقتطع السينما من الواقع ما تريد أن تثير حوله من تساؤلات ومفارقات. وذلك بقدر ما يمثل مشاهد التليفزيون جليسًا خاضعًا لما يُفرض عليه، بينما يغلب على محب السينما طابع الرحالة المتجول الذى ينفر من كل مألوف ويبحث عن كل جديد ومغاير. ذلك أن التليفزيون يعمل، باعتباره جهازًا إعلاميًا وأيديولوجيًا، على استتباب الأمن وتقديم شهادة أو صورة مطمئنة لواقع الحياة اليومية على النقيض من السينما التى تجنح إلى الخيال والأحلام والتنبؤ بما قد لا يُحمد عقباه؛ كما أن وظيفة المبرمج التليفزيونى غالبًا ما لا تتجاوز دور المعلن والمروج لأوضاع وأفكار بعينها، على حين أن الفيلم الجيد لابد أن يتميز بأسلوبه وأن يعالج موضوعًا وليس مجرد موقف. باختصار إن السينما أقرب إلى وظيفة الشعر منها إلى وظيفة النثر التى توكل إلى التليفزيون.

أضف إلى ذلك أن السينما تعبر عن وجهة نظر، أى عن رأى تم التحقق منه وتجشم مسئولية العواقب أو المخاطر التى قد تتولد عنه، بينما يبحث التليفزيون عن الخبر الحالى وتغطية الأحداث المثيرة، فهو يقوم باستعراض الحاضر والآنى والعَرَضى. وهو، بالإضافة إلى ذلك، يجعلنا نعيش اللحظة العابرة فى صورة المطلق بينما تقدم لنا السينما كل ما هو نسبى، الأمر الذى ينعكس على أخلاقيات الصورة: إذ بينما تعمل الصورة السينمائية على تأكيد أهمية الحدث الخفيف، تقوم الصورة التليفزيونية بإضفاء الخفة واللاأهمية على الأحداث الخطيرة. إن صور السينما تتميز بكثافتها وتنوع ألوانها، بينما صور التليفزيون مسطحة ومباشرة وخالية من كل عمق.

وكما تضفى السينما على المراهقة طابع النضج، فإن التليفزيون يُحول الناضجين إلى مراهقين؛ وبينما لا يكف التليفزيون عن الوعظ والإرشاد والأحاديث الطنانة عن مسئوليات

المجتمع، تستمد السينما أخلاقياتها من ذاتها إذ أن التزامها ينبع من الموضوعات التى تعالجها، وليس من المظاهر الأخلاقية العامة.

بالإضافة إلى ذلك كله، تمثل السينما الحركة الخلاقة والتاريخ والتحول بينما يتماهى التليفزيون مع الحالى والآنى، فهو ثابت لا تتجاوز محاوره الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية والموضوعات الأجنبية الموجهة والمنتقاة فى أغلب الأحيان. كما أن الصورة التليفزيونية واحدية الاتجاه ولا تنقل من الواقع إلا ما تريد تأكيده؛ كما لا تتعدى فلسفتها، فى النهاية، منطق الفسيفساء، أى اللامنطق طالما أن برهان الصورة المباشرة يملأ الأبصار والأذهان ويحيل المخالف أو المغاير إلى سراب.

المنطق الجدلى للتليفزيون :

إذا كانت النقود الرديئة تطرد النقود الجيدة وفقًا لقانون جريشام، فإن الإغراق فى الصور يقضى على الصورة وينقلها من عالم الجودة إلى عالم الرداءة؛ ونحن قد أصبحنا فى عصر الإغراق الذى لا يكف عن بلبلة أعيننا بواسطة الألبومات والمجلات المصورة والإعلانات واليافطات والشاشات، الأمر الذى لا يتيح لنا الوقت الكافى لانتقاء الصورة المتميزة. ذلك أن الكثرة تبهر والإبهار نقيض الإبصار وصِنْو حب الظهور الذى يشكله وَلع السائح الغبى بتجميع الصور والذكريات.

ولكن لماذا المنطق الجدلى؟ وما علاقته بعالم الصورة التليفزيونية؟ لشىء بسيط، هو أن هذا المنطق يجمع بين الأضداد، وبالتالى بين المتناقضات فى وحدة وهمية. فالتليفزيون يخدم، ظاهريًا، الديموقراطية، مع أنه، فى الواقع، يفسدها؛ وهو يؤيد أهل السياسة ويعادى أهل الثقافة، ويجمع بين الخاص والعام ويلغيهما معًا. إن المشاهدة التليفزيونية تحل محل المحاجاة والبرهنة والإخراج يستبعد البلاغة والمنطق، والأحداث السياسية والفنية أو غيرها تتحول، بسبب تجاورها غير المبرر، إلى لون من الاستعراض الخالص.

كما أن ولوج الجانب المادى فى عالم الصورة وإدماج الصورة بآليات الإقناع ينتهيان بالخلط بين المجال الوطنى والمجال الاقتصادى، وبتحويل عملية الإقناع إلى صفقة بيع وشراء وبتحويل المواطن نفسه، فى النهاية، إلى مجرد مستهلك. ولاشك أن الديموقراطية المزعومة التى يحققها التليفزيون هى من النوع الصامت الذى لا يعرف الحوار ولا يقوم على التبادل المشترك فى الرأى والفكر، وذلك بقدر ما يقوم هذا الجهاز على عزل المواطن عن المجال العام وبقدر ما انتقل هذا الأخير، عبر التاريخ، من الساحة العامة (agora) إلى المنزل (oïkos). على هذا النحو، يتم تحويل المجتمع من العام إلى الخصوصية. والقانون من شرعية النظام التمثيلى إلى استبداد اللوبى ومن الفرد صاحب الحقوق إلى الفرد الفعلى ذى البعد السيكولوجى أو الاجتماعى. باختصار لقد ارتد المجتمع إلى خليته الأولى، أى خليته البيولوجية وهى الأسرة، وفقدت الدولة-الأمة، مع العولمة، غايتها الحقيقية، لأنها بدلاً من اتخاذ القرار تتظاهر باتخاذه وبدلاً من الفعل أصبحت مجرد مشهد أو مسرح له.

وإذا كان الأمر على هذا النحو، فهل يعد التليفزيون انفتاحًا فعليًا على العالم أم حجبًا ذكيًا له ؟ لاشك أن الطباعة قد فجَّرت الحركات القومية وفككت الإمبراطوريات، أما البث على موجات "هرتز" فلقد حققت، على العكس، مبدأ العالمية. ولكن الارتقاء إلى مستوى الإنسانية وتحقيق الوعى الكونى لا يدلان، بالضرورة، على حريتنا الذاتية أو القومية فى الاختيار؛ بل، على العكس، إن الأحداث الطارئة والأزمات المفاجئة هى التى تفرض علينا هذا الوعى الجماعى أو العالمى. ولعلنا نعلم جميعًا الدور الخفى، والمعلن أحيانًا بلا حياء، الذى تقوم به المؤسسات

الإعلامية الكبرى فى تكريس وتضخيم، بل وتهويل هذه الأزمات، الأمر الذى يجعل، فى النهاية، من هذه العالمية تعبيرًا عن النظرة الأحادية للقوة المهيمنة فى عالم يخضع بالفعل لسيطرة القطب الواحد وانقسامات الشمال والجنوب.

لقد استطاعت تقنية الصوت والصورة أن تحقق حلم البشرية فى إيقاف الزمن، فالراديو والسينما قد نجحا فى تحنيطه، ونجح التليفزيون فى إضفاء الدوام على الكلام الذى لم يعد يتطاير كما كان وضعه من قبل أمام النصوص المكتوبة. على هذا النحو استطاع الحامل الرقمى تخليد اللحظة العابرة والقضاء على الطابع الفانى والزائل للزمن. إلا أنه بتجميده للحظة قضى على التاريخ، وبقضائه على التاريخ وضع حدًا لمبدأ التسلسل السببى الذى يربط بين المقدمات والنتائج. لماذا ؟ لأن إعمال الذهن لا يمكن أن يتم إلا بواسطة التمثل، ومن ثم الغائب، وليس عن طريق الحضور والمفاجأة، وإلا بوسطة الحجة والبرهان وليس عن طريق العاطفة والانفعال. إن الفكر فى حاجة إلى الوقت للتحقق والتأكد والمراجعة.

ولعل ذلك يجرنا إلى سؤال آخر خاص بمصداقية هذا الجهاز، وهو: هل يعمل التليفزيون فعلاً على كشف الحقائق أم على التضليل ونشر الأكاذيب ؟ وفى هذا الصدد يرى الكاتب أن الدليل المصور خير دليل لتفنيد كل خطاب معارض وكل تدخل للسلطة، ولكنه، فى الوقت نفسه، يلفت نظرنا إلى الطابع المفخخ لهذا الدليل، لأننا ننسى أحيانًا عملية الانتقاء التى تكمن وراء اختيار الصورة ودور المعد الذى يختفى وراء الإعداد. إن سلطة الواقع المباشر، التى يشكلها التليفزيون، تخفى، فى الواقع، دور الوظائف التكنولوجية والنفسية والسياسية والأيديولوجية للوسائط، وتعمل على تأكيد الكذب العفوى والرؤية الخالية من وجهة النظر والمشهد الذى يبدو بعيدًا عن مظنة الإخراج.

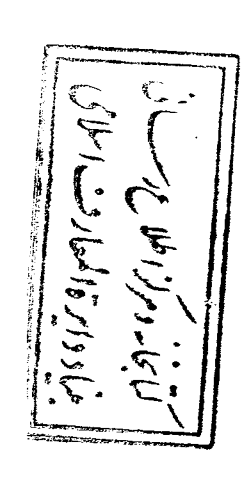
إن الحقيقة فى عالم الفيديوسفير، كما يقول الكاتب، تكمن فى البداية وليست فى النهاية، أى أنها معدة سلفًا؛ فهى تخاطبنا عبر حركات الجسم وبريق الردود والإجابات الجاهزة لكل سؤال متوقع. إننا هنا أمام سمات كانت تعد من خصائص الأحاديث الراقية، ولكنها أصبحت اليوم جزءًا من علامات المصداقية الطبيعية والمباشرة. إن هذه المصداقية لم تعد تنبع من الطبيعة الداخلية للشخصيات التى نشاهدها ولكن من مهارتها فى إقناعنا بما تقول أو تريد. لقد تحول كل شىء إلى تدريب وأصبح الطبيعى تمويهًا وصناعة. باختصار لقد صارت الصورة أوثق من الأصل.

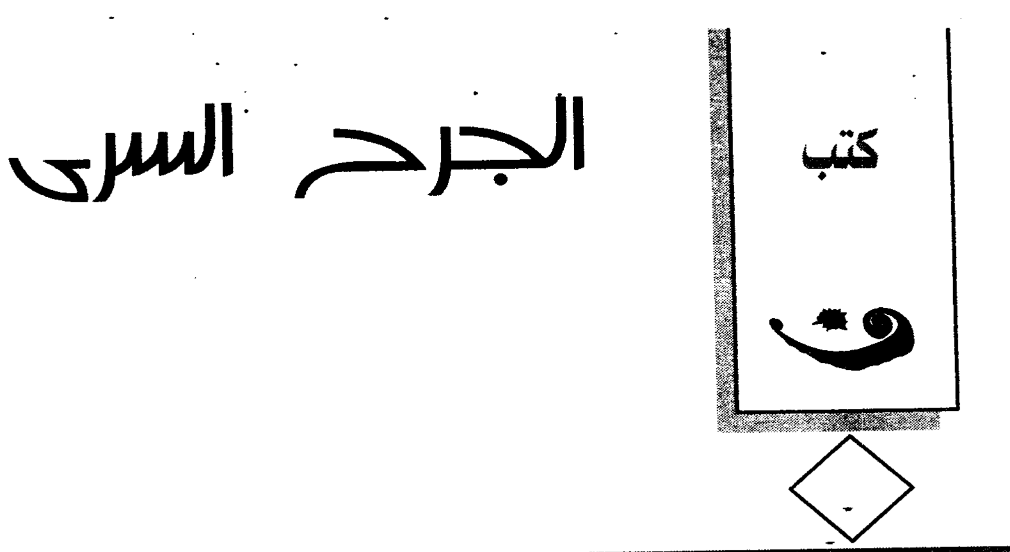
ليس من شك فى أن كل وسيط ينتج معاييره الخاصة فى تحديد الواقع ونبذ الخادع. ففى عصر اللوجوسفير كان أفلاطون ينبذ خدعة الحواس ليضع ثقته فى الأفكار المجردة، وفى عصر الجرافوسفير كان ديكارت يرد مصداقية الأشياء المنظورة إلى نظامها الكمى القائم على المعادلات الرياضية الدقيقة، أما فى عصر الفيديوسفير فمقياس المصداقية هو الصورة الجيدة. أنا أرى إذن أنا موجود. ذلك أنه من الممكن تفنيد خطاب أو دحض فكرة، ولكن كيف يمكن رد صورة إلا بصورة أخرى. لقد استطاعت ثقافة الصورة الظاهرية أن تحجب حضارة التأمل الباطنى الناجمة عن حضارة الكتابة؛ كما تمكنت هذه الثقافة، بعد تحويلها الوسيط إلى الرسالة نفسها، وفقًا لمقولة ماك لوهان، من أن تجعل الإنسان نتاجًا لإحدى ابتكاراته وتجهيزاته. على هذا النحو، أصبح يدرك نفسه باعتبارها نتاجًا لنسقه التصورى، بدلاً من أن يدرك نفسه منتجًا لهذه الصور، وهذا هو عين الاغتراب فى عالم التقنيات السمعية-البصرية.

لقد خلق عصرنا، بوضعه لمعيار الرؤية البصرية فوق كل اعتبار، معادلة جديدة وهى مطابقة المرئى للواقع والحقيقة. من ثم، يصبح ما يمكن التحقق منه عن طريق المشاهدة أساسًا لرواجه وتسويقه، ومن ثم ترتبط قيمة الحقيقة بقيمة الإعلام الجيد، أى الذى يستطيع أن يربط

بين النافع والملموس. وهكذا يشاد الخق على أساس الواقع الفعلى الذى نراه ويُستبعد المحتمل أو الممكن على أنه انحراف عن القاعدة الواضحة والجلية، وهو الأمر الذى يجعل، فى النهاية، من الصورة الماثلة نفيًا لعملية التصور أو التخيل، وبالتالى للحرية، وذلك بقدر ما تقوم وظيفة التخيل، كما فسرها سارتر، على استحضار الغائب وتغييب الحاضر. إن ثقافة الحضور الشامل للصورة تلغى كل نظرة احتمالية وتجعل من الماضى والمستقبل شروطًا ونتائج حتمية لهيمنة اللحظة الآنية، الأمر الذى يدمغ كل دعوة أو حركة إنسانية لتغيير الواقع المجحف بالعبثية واللاواقعية، كما يقضى على كل مبادئ الماورائيات التى تقوم عليها الغايات الأخلاقية بفضل ماورائيات المرئيات نفسها، أى هذه التقنيات الإلكترونية الدقيقة وما يتحكم فيها من استراتيجيات الهيمنة التى تحدد لنا ما نراه باعتباره حقيقة تفقأ العيون.

خلاصة القول: لقد كان المنظور، فى عصر اللوجوسفير، محل شك وريبة، وكان الغائب هو أساس كل حقيقة. وفى عصر الجرافوسفير استرد المنظور حقوقه ولكن بفضل ما يفسره من غايات وأسس غير منظورة، فالحقيقة محجوبة وتنتظر من يرفع عنها الحجاب. وفى عصر الفيديوسفير تصبح الحقيقة كل ما هو قابل للرؤية، ويصبح الخطأ ما لا يمكن إبصاره أو ملاحظته. على هذا النحو تنهار كل ثوابت الواقع القديم: الأمة، الطبقة، القانون، الدولة، الواجبات، التقدم، المصلحة العامة، العدالة... إلخ.





ماجد مصطفى

فن الكلمة يحاور فن الصورة ويستنطقه، هذا ما نجده فى ذلك النص الأدبى لجان جونيه (ت ١٩٨٦) الجرح السرى، الذى نقله إلى العربية: محمد برادة، وصدر منذ أيام قليلة (دار الأمان- الرباط ٢٠٠٣، بدعم من وزارة الثقافة بالمملكة المغربية). وقليلة هى النصوص الأدبية من هذا النوع؛ فجان جونيه صاحب "يوميات لص"، و"أسير عاشق"، و"أربع ساعات فى شاتيلا" يقرأ أعمال جياكوميتى ويتحاور معها ومعه.

ألبرتو جياكوميتى (١٩٠١- ١٩٦٦) النحات الإيطالى - الذى اتخذ من فرنسا موطنا له وانضم فى أواخر العشرينيات إلى السيرياليين ووصل بفنه إلى مرحلة التجريد التام، ونال شهرة واسعة فى مجال فن النحت الحديث، وكان له تأثيره، بشكل ما، على بعض أعضاء جمعية الفن المصرى المعاصر: عبد الهادى الجزار (ت١٩٦٦)، وسمير رافع (الذى هاجر إلى فرنسا منذ الخمسينيات) - كيف تعاملت كلمات جان جونيه مع أعماله الفنية ؟

يبدأ جان جونيه الولوج إلى عالم جياكوميتى بهذه الصورة البلاغية:

"عندما ظهر فجأة- لأن الكوة محفورة تماما على مستوى الجدار- تمثال أوزيريس تحت الضوء الأخضر، انتابنى خوف. ألأن عيونى كانت، بطبيعة الحال، أول من تلقى الإشعار ؟ كلا. كتفاى أولا ثم قفاى التى كانت تسحقها يد أو كتلة كانت ترغمنى على أن أغوص فى أعماق آلاف السنوات المصرية، وكانت تحثني، فكريا، على أن أنحني، بل وأكثر من ذلك على أن أتجعد وأنثنى أمام هذا التمثال الصغير ذى النظرة والابتسامة القاسيتين. كان الأمر يتعلق فعلا بإله: بذلك الإله الذى لا يرحم (أتحدث هنا، ولعلكم استشعرتم ذلك، عن تمثال أوزيريس الماثل فى قبو متحف اللوفر). كنت خائفا لأن الأمر كان يتعلق، بدون خطأ ممكن، بإله. وبعض تماثيل جياكوميتى تخلق لدى انفعالا قريبا من هذا الرعب، وافتتانا يكاد يكون فى نفس العظم".

يلجأ جان جونيه فى هذا النص - الذى جاءت ترجمته فى ٤٠ صفحة من القطع الصغير- إلى العديد من الأشكال الأدبية، فهناك السرد ، والحوار، وتوظيف الأسطورة، كما تظهر نماذج اجتماعية (المومسات)، وعناصر بشرية (العربى البئيس فى أحد مقاهى باريس، والياباني) وبيئات مدينية (المواخير)، وأنواع مختلفة من الشخصيات (فريدريك الثانى وموزار)؛ فغير الكاتب والنحات اللذين يدور بينهما عدد من الحوارات، هناك جان بول سارتر صاحب الكتاب الشهير "القديس جينيه: ممثلا وشهيدا"، الذى يذكر محمد برادة- فى كلمته النقدية العميقة التى عقب

بها على نص جينيه: "جذرية جان جونيه"- أن جونيه اعترف بأن هذا الكتاب قد عراه ودفعه إلى إعادة النظر في علاقته بالأدب.

وطوال الوقت يقرأ الكاتب وجوه الأشخاص والأشياء ثم يذهب إلى ما وراء الوجوه واللحظة الراهنة ليقول: "إن جياكوميتي لا يعمل من أجل معاصريه، ولا من أجل الأجيال المقبلة: آخر الأمر، هو يصنع تماثيل تفتن الموتى".

وكثيرة هي الكلمات التي تبادلها الكاتب والنحات؛ منها هذا الحوار القصير المشحون بالدلالات:

"أقول لجياكوميتي:

أنا- لابد أن يكون القلب جد-معلق لكي يحتفظ أحد في بيته بتمثال لك.

هو- لماذا؟

أتردد في الإجابة. عبارتي ستجعله يسخر مني.

أنا- واحد من تماثيلك في غرفة، والغرفة تصير معبدا.

يبدو محيرا بعض الشيء.

هو- وهل تظن أن ذلك حسن؟

أنا- لا أدري. وأنت، هل تظن أن ذلك حسن؟

الكتفان بالأخص، وصدر اثنين من التماثيل، لها هشاشة هيكل عظمي، هيكل ينفرط إذا ما لمسه أحد. انحناءة الكتف- مفصل الذراع- جد شهية ... (أعتذر، ولكن) هي شهية بالقوة. ألمس الكتف وأغمض العينين: لا أستطيع أن أصف سعادة أصابعي. أولا، إنها تلمس البرونز لأول مرة. ثم، إن أحدا قويا يدلها ويطمئنها".

وبقدر ثراء الشكل في هذا النص نلقى ثراء في الآراء والأفكار التي يغلب عليها الطابع الذاتي. ولا شك أن هذه الخاصية في نص جونيه - الثراء في الشكل والمضمون معا- هي التي دفعت مترجمه الناقد محمد برادة أن ينقله ليثرى به المكتبة العربية على الرغم من صغر حجمه. يقول محمد برادة: "في هذا النص، سيجد القارئ تحليلا عميقا لمفهوم الإبداع، سواء كان في الرسم أو الأدب، حيث إن جونيه يربطه بذلك الجرح السري، اللامرئي الذي يميز بين الكائنات، ويجعل اكتشاف ذلك الجرح من لدن المبدع هو المنطلق لبناء رؤيته وعالمه. من هنا، لا يكون الإبداع ظرفيا، ولكنه يتولد من الأشياء وعلائقها ليذهب إلى ما هو أبعد، ولا يكون الالتزام مقتصرا على قضية، بل متصل بما هو إنساني".

ربما لهذا السبب كان قرار محمد برادة إعطاء هذا النص- في صورته العربية- عنوان "الجرح السري"؛ فعنوان الكتاب في أصله الفرنسي L`atelier d`Alberto Giacometti (مرسم ألبرتو جياكوميتي). يقول جونيه في الفقرة الثالثة من كتابه:

"ليس للجمال أصل آخر سوى الجرح المتفرد، المختلف بالنسبة لكل واحد، المختبئ أو المرئي، الذي يكنه كل إنسان في نفسه ويحفظه في داخله، ويرتد إليه حينما يريد مغادرة العالم إلى عزلة مؤقتة إلا أنها عميقة. هناك، إذن، فرق كبير بين هذا الفن وبين ما يسمى البؤسوية. ويبدو لي أن فن جياكوميتي، يريد اكتشاف هذا الجرح السري عند كل الكائنات وحتى في كل الأشياء، لكي يضيئها" (ص٤).

ينقل هربرت ريد- في كتابه "النحت الحديث" (الترجمة العربية)- عن جياكوميتي قوله: "أنا أدور في الفراغ، وفي ضوء النهار الساطع أتأمل الفضاء والنجوم التي تسبح في السائل الفضي من حولي.. مرة بعد أخرى أجد نفسي مأخوذا ببنائيات تسرني، تلك التي تعيش فوق واقعها: القصر الجميل، الأرضية المرصوفة، الأسود والأبيض والأحمر تحت قدمي، والأعمدة المحلقة

والسقف المبتسم من الهواء، والميكانيكيات القديمة التى لا نفع فيها... ما إن يشيد الشيء حتى أرى فيه الحقائق، التى هزتنى عميقا، متغيرة وفى غير مواضعها، وغالبا ما يكون ذلك دون إدراك مني؛ أشكالا أشعر أنها قريبة منى جدا، ولكن دون أن أستطيع أن أعرف ما هي، وهذا ما يجعلها جميعا أكثر إقلاقا لي". هذه الكلمات قالها جياكوميتى بعدما أنجز أكثر أعماله سريالية "القصر فى الرابعة فجرا" سنة ١٩٣٢- ١٩٣٣ ، وبعد ثلاثين سنة فى حوار مع جونيه "يتحدث بصوت أجش، يبدو كأنه يختار، عن تذوق، النبرات والكلمات الأكثر قربا من المحادثة اليومية. كأنه صانع براميل.

هو- لقد رأيتها وهى فى الجبس... تتذكرها عندما كانت فى الجبس ؟

أنا- نعم.

هو- هل تظن أنها تخسر بوجودها فى البرونز ؟

أنا- لا. أبدا.

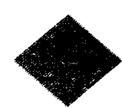
هو- أتظن أنها تربح ؟".

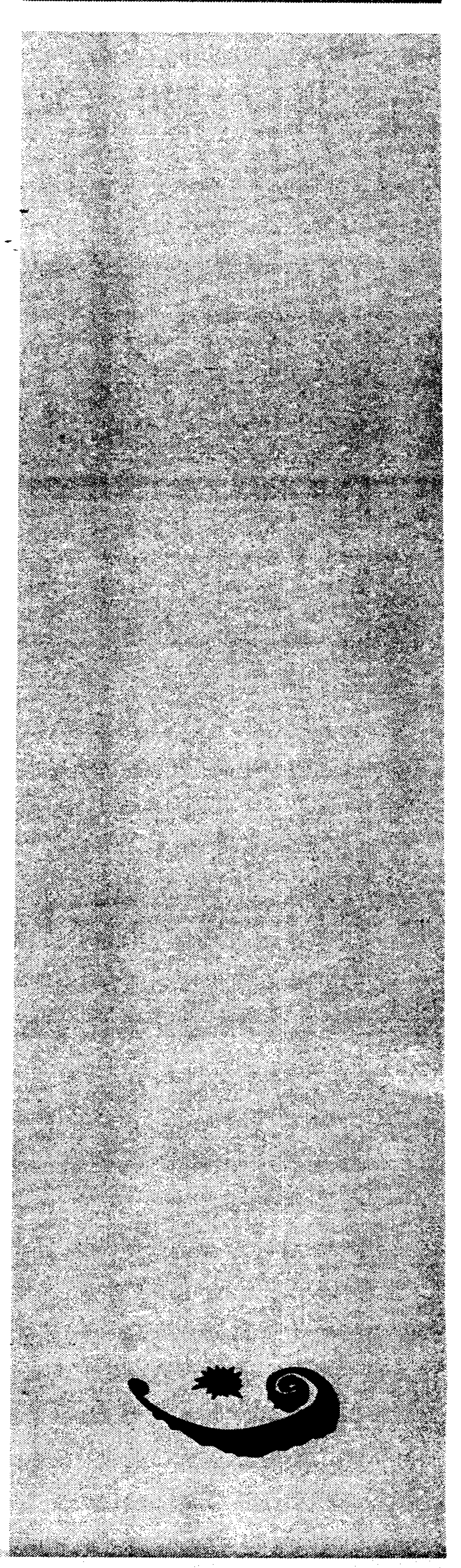
إنه القلق نفسه الذى يساور الفنان دائما، ولا يتيح له الهدوء أو الاطمئنان مهما يكن قد بلغ درجة عالية من الخبرة والتمكن والقدرة الخارقة على الخلق والإبداع. ويعلق جان جونيه فى فقرة ختامية:

"يظهر لى أن جياكوميتى عندما يتصدى للأشياء، فإن عينه ثم قلمه الرصاصى يتخليان عن كل ترصد مسبق دنيء. إنه يرفض أن يضح- بدعوى إضفاء النبل أو الخساسة، حسب الموضة الراهنة- على الشيء المرسوم، أقل مسحة إنسانية ولو كانت هشة، قاسية أو متوترة".

وفى النهاية فإن هذا النوع من النصوص يدعو قارئه لمعاودة قراءته وتأمله مع تأمل الصور الفوتوغرافية، التى تتخلله، لأعمال جياكوميتى بعدسة إرنست شيديجر.

ص وقراءتان





من الناصر صلاح الدين إلى الوداع يا بونابرت
قراءة فى تاريخية الأنا / الآخر

سلمى مبارك

الوداع يا بونابرت
حين يلقى الماضى ظلاله على الحاضر

ضياء حسنى

نص و قراءتان

من الناصر صلاح الدين إلى الوداع يا بونابرت
قراءة فى تاريخية الأنا / الآخر

سلمى مبارك

فى تعريفها للهوية اعتمدت الحداثة على مفهوم التاريخ كأساس معرفى، باعتباره يكرس للعناصر الثابتة المتراكمة عبر العصور والتى تشكل درعا "للحقيقة"، حقيقة الأنا والآخر فى عبورهما التاريخى للمتغير. لذلك نجد أن مفهوم التاريخ فى فكر ما بعد الحداثة يعانى ما يعانيه مفهوم الهوية من تهديد بالزوال، حيث يقتسم الأنا والآخر قدرا متساويا من مشاعر الخوف من بعضهما البعض، بعد أن تمتع الآخر الغربى طوال حقبة المد الاستعمارى بامتياز تقويض الآخر بدائيا كان أم شرقيا أم جنوبيا. تجتمع فى الفيلمين الذين تتناولهما هذه الدراسة قضية الأنا والآخر وقضية التاريخ الذى يلعب أدوارا مختلفة فى تعريف كل من المفهومين . فى **الناصر صلاح الدين**[1] يشكل التاريخ إطارا وموضوعا يستدعى الذاكرة الجماعية، أما فى **الوداع يا بونابرت**[2] فيتوازى الطرح التاريخى مع طرح ذاتى يقدم مشروعا لإعادة قراءة التاريخ المتفق عليه فى الذاكرة الجماعية. وفى العملين يطل الآخر بوجهه العدائى وإن تعددت وجوهه.

هناك تاريخ وتاريخ، هناك لحظات تاريخية تظل تحيا فى وجدان الشعوب تشكل قطعة من اللحم الحى، ولحظات أخرى تباعدت فى وعى المتلقى (ليس بالمفهوم الزمنى بالضرورة) فأصبحت غير "مثيرة وجدانيا"، يدركها إدراكه لصورة عائلية قديمة لأجداد لم يعرفهم، فيتعرف على أشكالهم وأخبارهم بابتسامة . فى الحالة الثانية ومع انتفاء المعرفة تبدو الوظيفة الإخبارية للنص هى التى تحتل موقع البؤرة بالنسبة للمتلقى، أما فى الحالة الأولى والتى تشكل الواقعة التاريخية فيها امتدادا باتجاه العمق للحاضر المعاش، يتوارى البعد الإخبارى فى مقابل تنامى البعد الدلالى المرتبط بالضرورة برؤية المتلقى. وانتقال الحدث التاريخى من بؤرة الاهتمام إلى الأطراف أو العكس هى أيضا عملية تاريخية لها منطقها وإن انتفى المجال لمناقشتها هنا.

و عندما يتصدى فنان لتناول فترة تاريخية تنتمى للنوع الأول، أى تاريخا ساخنا لأسباب سياسية أو ثقافية أو غيرها فهو يضع نفسه فى خضم المعارك، حيث أنه مثله مثل جمهوره مستثار عاطفيا بهذا التاريخ، وإذا كان قد أراد العودة إليه فلأنه يحمل بالنسبة له دلالة أكثر من كونه يحمل خبرا، وتلك الدلالة قد تتوافق مع الدلالة السائدة أو تتعارض معها. والملكية الجماعية للتاريخ تعطى للمتلقى حق منازعة المبدع رؤياه للتاريخ، لذلك فعندما يحدث خلاف فى الرؤى يكون الأمر أشبه بنزاع على الملكية، ويتطور الأمر أحيانا إلى رغبة أحد الأطراف فى طرد الطرف الآخر من هذه الملكية أى من هذا التاريخ. وعندما يكون التاريخ مكونا أساسيا من مكونات الهوية، فان الطرد من التاريخ يتضمن أيضا الطرد من الهوية. والحقيقة أن الخطاب النقدى الذى تناول فيلم **الوداع يا بونابرت** يتضمن أمثلة عديدة لهذه الرغبة فى الطرد. وهكذا تبدو لنا الكتابة \

القراءة التاريخية عملية جدلية تنطوى على جمع بين ضدين أحدهما بحث عن مطلق والآخر عن نسبى، مطلق يدرك استحالته وإن ظل يرنو إليه ونسبى يدرك نسبيته وإن كان لا يقنع بها. فبالرغم من القبول العقلى بأن الملكية الجماعية للتاريخ تولد التعددية، إلا أن الوعى (أو اللاوعي) يظل يبحث عن ذلك الشيء الذى لن نختلف عليه لكى يشكل نوعا من الحقيقة المطلقة على طريقة : أعرف أنه غير ممكن ولكن...

وعندما يصبح التاريخ موضوعا للفن، يزداد الإشكال وتبدو حدود الذاتى والموضوعى ملتبسة تماما، الحقيقى والمتخيل، المشروع والممنوع... مما حدا بالبعض إلى القول إن مدخل" تحقيق التاريخ" فى عمل فنى هو مدخل مغلوط حتى لو رفع العمل لافتة التاريخ، وأن الأصل هو قراءة مثل هذه الأعمال من منظور أيديولوجي بوصفها تعبيرا فنيا عن اتجاهات فكرية مؤسسية سائدة أو معارضة، ويتساوى فى هذا المنظور العمل الذى يتخذ التاريخ إطارا (فيلم مثل **لا وقت للحب** لصلاح أبو سيف- ١٩٦٣ \ **فى بيتنا رجل** لبركات - ١٩٦١) وفيلم يتخذ التاريخ موضوعا (**الناصر صلاح الدين - ناصر ٥٦** لمحمد فاضل.)

إن الفيلمين الذين سوف نتناولهما بالدراسة يتناولان التاريخ الحى الساخن بالنسبة للمتلقى المصرى والعربى، فالفترتان التاريخيتان : الحروب الصليبية بالنسبة للأول والحملة الفرنسية بالنسبة للثانى هما فترتان مواجهة تضعان الأنا المعتدى عليه بأبعاده السياسية والثقافية والإنسانية فى مواجهة الآخر المعتدى. ولكن الطرح التاريخى اختلف فى كل منهم نتيجة أولا لتطور موقف المبدع من هذا التاريخ، والتاريخ هنا ليس المقصود به هو الفترة الزمنية، إنما هو الذاكرة الجماعية، وثانيا نتيجة لوجود بعد زمنى بين المتلقى وبين الحدث التاريخى الممثل فى العمل، فإذا كانت الحروب الصليبية تنتمى لحقبة قديمة توجت بالنصر الحاسم للعرب والمسلمين وبطرد الغزاة، إلا أن الحملة الفرنسية تبدو بالنسبة للكثيرين بداية لحقبة من الاستعمار الغربى لم تنتهِ بعد، فتوالى الأحداث الاستعمارية منذ مقدم الحملة - والتى رأى فيها البعض صورة شبيهة بما يحدث اليوم فى العراق - قد جعلنا محتجزين داخل التاريخ نفسه، نطرح التساؤلات نفسها ونختلف على الإجابات نفسها وتغلبنا المرارة فى الحالتين.

لكن مرور ثمانية قرون على انتصارات صلاح الدين لم يحولها إلى تاريخ بارد بالنسبة لهذا المتلقى، حتى ولو كان النصر قد حسم أية بؤر إشكالية كانت هذه الحروب قد طرحتها على معاصريها. إن سخونة هذا التاريخ بالنسبة لنا اليوم لا تنبع من إشكاليته بل من الإدراك العاطفى له، فالوعى الجماعى العربى للرجل العادى يتمثل شخصية صلاح الدين وانتصاره فى حطين واسترداده القدس من بعد فى شكل شبه أسطوري. والفكرة العامة عن الحروب الصليبية فى العالم العربى كما يقول أحد الباحثين" فكرة عاطفية غامضة، تدغدغ الحواس القوية وتداعب المشاعر ... بل إن كثيرا من الكتابات تختزل هذه المواجهة التى استمرت قرنين من الزمان... إذ استمر الصراع بعد حطين أكثر من مائة سنة أخرى"[٣]. وبالفعل فكثيرا ما تتردد على ألسنة الشباب فكرة انتظار صلاح الدين أو وصف شخص ما ب"صلاح الدين". ومن المؤكد أن صناع الفيلم قد أجادوا استثمار تلك الطاقة العاطفية، بل نذهب إلى القول إن فيلم **الناصر صلاح الدين** قد ساهم فى تشكيل الوعى الجماعى بهذه الشخصية التاريخية وأن ما يعرفه الكثيرون عنها هو ما تبقى فى أذهانهم من صور فيلم يوسف شاهين.

هذه الخاصية العاطفية للخطاب التاريخى فى الوعى العام تميز أيضا الخطاب الرسمى والأكاديمى، فتحت العنوان الرئيسى لكتاب الأستاذ الدكتور سعيد عاشور : **الحركة الصليبية** -وهو أضخم وأكمل مرجع عربى عن الحركة- يأتى عنوان فرعى : "صفحة مشرقة فى تاريخ الجهاد الإسلامى فى العصور الوسطى" والإشراق هنا ضوء ينير ويأتى بعد ظلمة ولكنه أيضا يحمل

معانى الاعتزاز والفخر . أما الإهداء فيوجهه الكاتب إلى : "المؤمنين بفلسطين العربية وحقوق أصحابها العرب." وكم تتقاطع كلمات الإهداء هذه مع بعض الجمل الحوارية فى المشهد الافتتاحى للفيلم عندما تشير أحد الشخصيات إلى حق العرب فى بيت المقدس بتلك الجملة : "الأرض الطيبة التى امتلكوها منذ أجيال وأجيال". والمقصود بتلك المقارنات من جانبنا هو الإشارة إلى نوع من أنواع الإجماع الدلالى والعاطفى على ما تثيره انتصارات صلاح الدين من مشاعر وما تحيل إليه من أحداث تاريخية لاحقة مؤلمة بالنسبة للكثيرين.

هذا الإجماع على الدلالة التاريخية والمعنوية لحقبة صلاح الدين يختلف كثيرا عن الحقبة الأخرى التى تناولها فيلم : **الوداع يا بونابرت** وهى فترة الحملة الفرنسية على مصر . هنا يختفى الإجماع وتبدو المرحلة خلافية أكثر من أى شيء آخر. وإذا كانت تلك الخلافات هى ما ميز التلقى النقدى للفيلم بين مؤيد ومعارض لرؤية يوسف شاهين لشكل العلاقة مع الآخر وتقييم دوره فى تاريخ الأنا– كما سوف نرى فيما بعد – فان صدى تلك الخلافات يظل يتردد، بل وتنفجر سنوات بعد ذلك على صفحات الجرائد وفى المنتديات الثقافية والسياسية بسبب الاحتفالات التى شاركت فيها مصر بمناسبة مرور مائتى عام على الحملة الفرنسية. وقد شهدت تلك الخلافات مواجهة بين نظريتين : تقول الأولى وهى التقليدية، بأن الحملة وما سببته من احتكاك بالغرب كانت السبب فى دخولنا العصر الحديث، أما الثانية فتذهب إلى أن الحملة على عكس ما يقال أجهضت نهضة وطنيه مصريه كانت قد بدأت قبل مجئ الحملة.. وإذا كان الخطاب النقدى لفيلم **الوداع يا بونابرت** لا يتصدى للمفاضلة بين النظريتين، إلا انه لا يمكن قراءته سوى على هذه الخلفية الخلافية حول دور الحملة الفرنسية فى تاريخنا الحديث.

افتتاحية

يبدأ **الناصر صلاح الدين** بمشهد افتتاحى تتحدث فيه الجموع عن انتصارات القائد وما قام به من أجل مصر ويصب الحوار الجماعى فى مجرى واحد هو تمجيد الشخصية التى لم تظهر بعد وإن كان الحديث لا يدور سوى عنها. ثم ننتقل فى المشهد التالى إلى حوار بين صلاح الدين نفسه وأحد معاونيه فى مجلس ودى بسيط يجمعهما فى منزل معاونه، حيث يحدثه عن موافقة الأمراء العرب على توحيد قواتهم معه وعن مشروعه الكبير لاسترداد بيت المقدس . ويساهم أداء الممثل (أحمد مظهر) فى كسر نمطية شخصية القائد نتيجة لاتجاه نظراته لأسفل ونبرات صوته الخفيضة، فبعد المقدمة التمجيدية للبطل الغائب. يظهر هذا البطل فى شكل أراد المخرج منه أن يترك فى نفس المتلقى إحساسا بتواضع الشخصية. و هكذا يبدأ الفيلم ببداية ترمى إلى شحذ المتفرج عاطفيا واستدعاء أمجاده القومية وإقامة علاقة حب بينه وبين شخصية البطل، أى أن الفيلم يسعى لكسب المشاهد فى صفه منذ اللقطات الأولى.

وإذا انتقلنا إلى المشهد الافتتاحى لفيلم **الوداع يا بونابرت**– وهو الذى أثار انتقادات عديدة من قبل النقاد– لوجدنا دلالة معكوسة لافتتاحية **الناصر** .. . ففى الحالة الأولى تصب افتتاحية الفيلم فى خط درامى واحد المقصود منه التقديم لشخصية البطل وتمجيده، حيث اجتمعت الحشود تحتفل بالانتصار على الصليبيين، بينما نجد أن هناك خطين دراميتين فى الحالة الثانية : خط علاقة على (محسن محى الدين) بالفتاة اليونانية والتى تظهر فى مشهد الجنس الافتتاحى المواكب لوصول الأسطول الفرنسى للإسكندرية، بينما الخط الثانى هو اجتماع بعض الأهالى لمشاهدة الأسطول الفرنسى القادم. وإذا كان البطل فى **الناصر**.. هو صلاح الدين نفسه وإذا كان الحدث التاريخى يحتل بؤرة الأحداث وإذا كان الشعور المسيطر على المشهد هو زهو النصر والأمل القادم، فان البطل فى **بونابرت**.. هو أحد أفراد الشعب أو ما كان يطلق عليه فى تلك

الفترة "العامة"، والحدث التاريخي يعتبر خلفية لمشهد الجنس فى المغارة الساحلية حيث تدفع الفتاة اليونانية بقدمها على المستلقى على الأرض والذى يبدو موزعا بين فضوله "للفرجة" على أسطول "الفرنسوية" وسؤال صديقه التاجر الفرنسى عن القادمين وبين فتاته التى تناديه، بينما الزهو هنا هو زهوها الأنثوى وقد يختلط بزهو عرقى عندما تنطق باسمها الإفرنجى فى كبرياء ثم تغشى الشاشة موسيقى المقدمة وعنوان الفيلم. هذه الشخصية الحائرة الموزعة- شخصية على - هى التى ستقود بتطورها السرد، أى أننا أمام بطل إشكالي، بينما تأتى شخصية صلاح الدين فى شكلها الملحمى ثابتة صلبة تكشف عن عناصرها من خلال أحداث الفيلم وإن كانت لا تتطور، بل نستطيع القول أنها هى التى تدفع الشخصيات الأخرى باتجاه تطورها.

وقد جاء هذا المشهد الافتتاحىَ صادما للكثيرين حيث تهيؤا لرؤية فيلم تاريخى يمجد بطولات المصريين فى مقاومة المحتل وهيأ عنوان الفيلم الذى يحمل اسم شخصية تاريخية المتفرج لاستدعاء (ولو بشكل غير واعيا) فيلم **الناصر صلاح الدين** للمخرج نفسه فى خلفية الذاكرة. ومن ثم استعد المتفرج الذى ما كاد يستقر فى كرسيه فى الظلام لقراءة تاريخية عاطفية متفقة مع أفق انتظاره للعمل الذى سوف يشاهده، ولكنه ما لبث أن صدم منذ المشهد الأول لأنه وجد شيئا يختلف تماما عما توقعه. والصدمة التى نتحدث عنها هى صدمة عاطفية ذات صبغة قومية إذ رأى النقاد فى المشهد المذكور استخفافا بالتاريخ وتجاهلا لفكرة المقاومة المثبتة تاريخيا بل وتحقيرا لها، وهذا الشعور هو ما يؤكده كثير من نقاد الفيلم وخاصة أولئك الذين استمروا إلى النهاية فى انتظار أن يحقق الفيلم استراتيجيتهم التاريخية فى القراءة.

يبدو لنا هذا المشهد الذى اختاره المخرج كى يبدأ به فيلمه إعلانا منه منذ البداية عن رؤية مختلفة، وكأنه يقول هنا : أنا لن أقول ما يقوله الآخرون ولن أقدم التاريخ المتفق عليه. يقول يوسف شاهين فى أحد الحوارات فى رده على هذا التعليق :

- الحقيقة انك تسببت بفيلمك هذا، فى إحداث خيبة أمل كبيرة تجاه الجمهور.
- **إذن .. أنا نجحت.. فى إحداث نوع من القلق والوجوم لدى المشاهدين .. ليجلسوا مع أنفسهم ويطالعوا من جديد المراجع التاريخية، ويحللوها كما فعلت أنا للوصول إلى الحقيقة."[4]**

وبغض النظر عن مدى نجاح المخرج فى مسعاه، فانه لا يسعنا سوى القول أن تلك البداية تختلف بهذا الشكل جذريا عن بداية **الناصر صلاح الدين** من منظور التلقى، حيث يختار يوسف شاهين أن يقف ضد الجانب الأكبر من مشاهديه ناشدا قراءة تبغى تغيير أفق انتظار المشاهد ولا تسعى إلى تدعيمه.

الأنا .. الآخر

فى فيلم **الناصر صلاح الدين** يمثل الجانب العربى مفهوم الأنا. ويرتكز تعريف الأنا بالأساس على رفض المعيار الدينى (وجود شخصية عيسى العوام المسيحى بجانب صلاح الدين محاربا الصليبيين)، مع تبنى المعيار القومى فى توحيد الأمة، وتجاهل المعيار العرقى (صلاح الدين فى الفيلم زعيم عربى بالرغم من كونه كرديا فى الحقيقة) . أما على الجانب الآخر فنجد الصليبيين يعرفون أنفسهم تعريفا يتبنى المعيار الدينى بينما يراهم الجانب العربى محتلين بالمعنى القومى يتخذون الدين ستارا . وهذا المعنى هو الذى تبقى اليوم من فكرة الحروب الصليبية، أى أن صلاح الدين كما يظهره الفيلم يتجاوز بوعيه المرحلة التاريخية الخاصة به . وصلاح الدين فى الفيلم شخصية ملحمية، لا تحمل فى طياتها صراعا، وهى التى تدفع كما قلنا الشخصيات الصراعية من الصليبيين أمثال ريتشارد قلب الأسد والفارسة لويزا باتجاه تطورها، أى باتجاه التخلى عن المعيار الدينى والقبول بالمعيار الإنسانى وبتعليق فكرة الدين فى السيادة على بيت المقدس، طالما

يتوفر للجميع حرية العبادة فى ظل قيم إنسانية تظلل الكل. وهكذا تكتمل الصورة، فإذا كان الأساس القومى هو الذى يشكل نواة الأنا فى المواجهة مع الآخر فان الأساس الإنسانى يشكل النواة فى التقارب مع الآخر، إذ أن قبول ريتشارد قلب الأسد بسيادة المسلمين على قبر المسيح عند هزيمته فى نهاية الفيلم ليس قناعة بفكرة أن أرض أورشليم أرض عربية، إنما بالقيم الروحية العالية لدى صلاح الدين المرتبطة به كانسان.

أما بالنسبة لتركيب الشخصيات فنجد أن شخصيات الجانب العربى تميل إلى الأحادية، تعبر عن الخير المحض، فيما عدا شخصية والى عكا الخائن والذى يمثل بدوره شرا محضا، وفيما عدا شخصية العادل فى خلافه مع صلاح الدين حول استغلال خيانة أحد القادة الصليبيين لتحقيق نصر عسكرى. ولكن الخلاف بين الشخصيتين ليس المقصود منه إبراز التعددية، بل التأكيد على قيم صلاح الدين الخلقية والتى يلخصها فى قوله لأخيه : "نحن لا نحارب لكسب أرض، إنما من أجل تدعيم قيم روحية"، وبالتالى رفضه قبول العرض الصليبى وتسليم العادل فى النهاية بمنطق صلاح الدين.

وعلى الجانب الصليبي، تبدو الشخصيات أكثر تركيبا، فريتشارد قلب الأسد يظهره الفيلم كقائد شجاع، مؤمن بقضيته بإخلاص ولديه خصال الفرسان النبلاء، وكذلك لويزا الفارسة الصليبية. لكن تطور كل من الشخصيتين يؤدى بهما إلى تغيير قناعتهما بالقضية الصليبية ويعطى هذا التطور مجالا للصراع الداخلى لدى كل شخصية. وبالإضافة إلى هذه النوعية من الشخصيات الصراعية نجد نوعية أخرى تشبه فى أحاديتها شخصيات الجانب العربى وتتمثل فى حلفاء ريتشارد الذين تلخصهم صفات الخيانة والجشع والتجارة باسم الدين، أى هم شر محض على شاكلة والى عكا. وثالثا نجد ممثلين آخرين للجانب الصليبى، وإن كنا لا نستطيع أن نطلق عليهم شخصيات بالمعنى الحقيقى، إذ يكتفى المخرج بإظهارهم فى لقطات متفرقة للتعبير عن معنى معين، وهو هنا معنى إنسانى يتجاوز جميع الانتماءات الدينية والقومية والعرقية، تتمثل تلك الشخصيات فى الجنود المحاربين المغرر بهم باسم الحرب والذين يعانون آلامها ويفتقدون بلادهم وذويهم.

وإذا كنا فى **الوداع يا بونابرت** نجد أنه من السهل تحديد الآخر بالفرنسى، إلا أننا نجد صعوبة أكبر فى رسم حدود الأنا حيث يظهرها الفيلم مفتتة تماما. إذا اعتبرنا أن الأنا هو كل ما ليس الآخر (الفرنسى) فسنجد أنفسنا أمام أنا ثنائية : المصريين \ المماليك، قد تشكل وحدة فى مواجهة المحتل الغربى، وحدة على شاكلة : "أنا وأخويا على ابن عمى " كما تقول الأم، وقد تشكل انفصالا كما يرى الشيخ بكر أخو على الأكبر والذى يتحدث باسم "المصريين الحقيقيين". لكننا إذا أخرجنا المماليك من المعادلة سنجد أنفسنا أمام خلافات واختلافات داخلية هامة، فمن هم المصريون الحقيقيون الذين يتحدث عنهم الشيخ بكر؟ هل هم أصدقاؤه من علماء الأزهر وغيرهم الذين حاربوا الفرنسيين فى ثورة القاهرة الأولى، أم هم العامة الذين انضموا إليهم، أم هم الدراويش الذين يملأون الشوارع، أم هو فرط الرمان الذى يقول أنه ولد فى مصر بالرغم من نعته للمصريين ب"بدائيين" ؟ إن منهم _من يرى أن الفرنسيين ليسوا سوى محتل آخر، كالشيخ بكر، مثلهم مثل المماليك بالرغم من انضمامه للمماليك بعد فشل الثورة، وهناك من يرى أن وجودهم أمر واقع لا بد من التعامل معه مثل الأب الذى يعمل فى مخابزهم يخشاهم ويخشى المماليك فى آن، وهناك على الذى يرى فى مجيئهم إنقاذا من المماليك وفرصة للتعلم منهم وهناك الأخ الأصغر يحيى الذى يموت لاهيا بألعابهم النارية.

فى فيلم **الناصر صلاح الدين** لا تطرح الأنا أية تساؤلات، هى الأنا القومية المتحدة، يبدأ الفيلم وهذه القضية محسومة، أما فى **بونابرت** .. فيأخذ الفيلم مساره بتعريفه لها شيئا فشيئا .

وإذا كانت القضية تحسم من خلال فكرة "الاتحاد" فى **الناصر صلاح الدين** فهى فى **الوداع يا بونابرت** تتجه للحل من خلال إستراتيجية الاستبعاد. إذ يتم استبعاد كل المطروح من خيارات سابقة : يلحق الشيخ بكر بالمماليك بعد ثورة القاهرة الأولى بعد أن كان قد رفضهم فى البداية. وجدير بالذكر أن الفيلم أراد للمشاهد ألا يتعاطف مع هذه الشخصية، فجعلها أحادية، متسلطة، عنيفة ومتسرعة فى فعلها ورد فعلها، وأراد أن يكون الفشل نتيجة للطريق الذى سلكته. ومسلك الشخصية الذى يتميز بالعنف ورفض الحوار هو محور الاختلاف بينها وبين على. نضيف إلى ذلك أن هذه الشخصية محسوبة على "الانتلجنسيا" التقليدية لعلماء الأزهر فى هذا الزمان، لكننا لا نستطيع أن نغفل الإسقاطات الدينية المعاصرة لها، فعندما يجتمع الدين مع العنف يكون ذلك إشارة واضحة لأحد أشكال الخطاب الدينى السياسى المعاصر.. واستكمالا لاستراتيجية الاستبعاد يموت يحيى ميتة عبثية، وتعود العائلة إلى الإسكندرية. وتستمر الجماهير فى غيابها ودروشتها، ولا يتبقى سوى على وحيدا مغضوبا عليه من أبيه الذى يحمله مسؤولية موت الأخ الأصغر ومن أخيه الذى يتهمه بالعمالة للفرنسيين، تشد من أزره فقط ناهد الفتاة المسيحية التى أحبها يحيى ثم على من بعده.

وإذا عدنا لتساؤل الأنا الذى يطرحه الفيلم نجد أن الرد يأتى مع اللقطة الأخيرة، فبعد وداع على لكافريللى فى خيمته ووعده له بأنه سيقاوم حتى القضاء على آخر بونابرت، ينطلق على فى الصحراء وحيدا بينما أغنية أنا المصرى كريم العنصرين لسيد درويش تصاحب صورته القريبة ثم تأتى النهاية.. إذا هو المصرى، هو الذى يستحق أن يطلق عليه هذا الاسم وهو المنوط به إكمال مسيرة الشعب على الدرب الذى اختاره دونا عن الآخرين. وما تجدر الإشارة إليه هنا هو اختلاف المعيار القيمى عما كان عليه الحال فى **الناصر صلاح الدين**. فما أبعدنا هنا عن فكرة القومية القائمة على اتحاد العرب، إن ما يسعى الفيلم لتحسسه واكتشافه هو الهوية المصرية عن طريق استخلاصها مما يبدو شوائب تعكر كرامة العنصرين التى يتغنى بها سيد درويش.

وإذا نظرنا إلى تركيب شخصية على التى أراد الفيلم أن يعلى من شأنها باعتبارها حاملة للرسالة المراد إيصالها فسنجد أنها تشبه كثيرا شخصية البطل فى النوع الروائى الذى كان يطلق عليه فى القرن التاسع عشر : روايات التعلم. ورواية التعلم تروى قصة شخصية شابة تبحث عن طريقها، تمر بعدة تجارب تؤدى إلى تطورها واكتشافها لذاتها. وبما أن سمة هذه الشخصية هى الحيرة والبحث فى المطروح أمامها من خيارات فهى تعد شخصية مركبة ومتناقضة أحيانا فى تصرفاتها نتيجة لجهلها بذاتها. فمن اكتشاف طبيعة الوافد الفرنسى فى شخص كافارللى، إلى فضول التعرف عليه الممتزج بالتشكك فيه، إلى عقد علاقة حميمة معه واستغلاله فى الوقت نفسه (طبع منشورات الثورة على المطابع الفرنسية) إلى مقاومته مع استمرار الصداقة، إلى قطع العلاقة فى القاهرة ثم السفر لزيارته فى عكا، تنمو شخصية على عبر مجموعة من المتناقضات. ومن المؤكد أن تحميل رسالة تتعلق بقضايا كبرى مثل إعادة تشكيل الهوية وإعادة قراءة التاريخ وشكل العلاقة مع الآخر، لشخصية من هذا النوع قد أدى إلى إضعاف مدلول تلك الرسالة التى أصبحت حاملة فى طياتها تناقضات الشخصية ذاتها. بالإضافة إلى أن حرية الصبى فى التعامل مع مفردات الأنا والآخر، جعلته متحللا من هم الجماعة فى أفكاره وعلاقاته لذلك بدا فى نظر بعض النقاد "غلام صايع من غلمان حوارى مصر" وفى نظر البعض الآخر "عتال صعلوك". وقد اختار يوسف شاهين الإطار التاريخى للحملة الفرنسية كى تنمو فيه شخصية لأنه يوفر له العناصر الملائمة لبنائها إذ أراد لها أن تتطور وتكتشف ذاتها من خلال فكرة المواجهة بين الأنا والآخر الممثلة للشرق والغرب. فالأنا والآخر هنا ليسا كتلتين مثل العرب والصليبيين فى **الناصر صلاح الدين**، إنما يتكونان من عناصر متفرقة يشكل الصبى ذاته من خلال الانتقاء الحر من بين عناصرهما.

وفى مقابل تفتت الأنا الذى يأخذ شكلا صراعيا بين الشخصيات وبعضها البعض، يبدو الآخر بدوره منقسما على ذاته وإن كان بشكل أقل حدة، فهناك بونابرت يكاد يقف وحيدا بمعزل عن بقية جيشه باحثا عن ثوبه الامبراطورى، ثم هناك كافاريللى المؤمن برسالته التنويرية وان اتخذ هذا الإيمان موقعا صراعيا مع دوره كمحتل، ثم هناك بقية أفراد الجيش الذين يظهرون فى صورة جنود طائعين رغم أنهم منهكون يذكرون المشاهد بجنود الصليبيين وجرحاهم البائسين الباكين على حالهم. ومن بين كل هؤلاء ينتخب الفيلم شخصية كافارللى باعتباره المثل الأكمل للآخر، مستبعدا بونابرت بتصويره الكاريكاتورى له. فكافارللى به العسكرى الغاصب وبه العالم المستنير وبه الإنسان الذى يعانى آلام الوحدة والحب للأخوين على ويحيى. وهذه الأبعاد الثلاثة لشخصية كافارللى تحوله لشخصية صراعية تذكرنا بريتشارد ولويزا فى صراعهما الداخلى، وقد جمع شاهين فى كافارللى ما فرقه بين ريتشارد ولويزا فى **الناصرصلاح الدين** وهى الشخصيات المنتخبة كى تكون ممثلا للآخر فى الفيلمين. وعلى كذلك هو الذى يدفع كافرللى باتجاه تطوره كما كان الحال بين صلاح الدين وريتشارد.

بين الحوار والمواجهة

لكننا نعود ونتساءل لماذا على؟ فى الواقع يربط الفيلم بين سؤال الهوية وسؤال العلاقة مع الآخر ويقيم منطقه على أن ما يحدد الهوية هو شكل العلاقة التى نقيمها مع الآخر، وهى فى حالة على وكافارللى علاقة مركبة، ليست ثابتة إنما متطورة تأخذ أشكالا عدة فى تفاعلها مع الأحداث ومع تطور الشخصيات ذاتها. ونواة العلاقة ليست واحدة لأن ما يريده على من كافارللى يختلف عما يريده كافرللى منه، لكن تطور العلاقة يسير باتجاه توحد تلك النواة أى باتجاه تقارب رؤيتهما لتلك العلاقة.إن الصداقة التى يقيمها على مع الآخر سواء كان كافارللى أو زوجة التاجر الفرنسى قائمة على حب العلم، فزوجة التاجر علمته اللغة والأدب بل ومفردات الثورة مثل لفظة : أى جلادين، وكافارللى جاء بمبادئ الثورة وعلوم الحملة، قوارير المعامل وأجهزتها والمطبعة، فكانت جلسات العلم والشعر والتاريخ بين كافرللى والأخوين على ويحيى فى مخبر الفرنسى.

أما ما يريده كافرللى من تلك العلاقة فهو مزدوج يمتزج فيه النبيل بالخسيس، النبيل هو الرسالة التنويرية وحب نشرها والخسيس هو هذا الحب الممتزج بالرغبة فى اغتصاب الآخر والتى يرمز إليها باللواط. عندما يزور على كافارللى فى خيمته بعكا بعد افتراقهما فى مصر يقول له كافارللى أنه تعلم أن.يحبه أقل لكن أفضل، ويمثل ذلك المسار تطور الشخصية. وحب كافارللى للأخوين هو حب ذو طبيعة "استعمارية" إذا جاز القول لأن علاقة المستعمِر بالمستعمَر لا تخلو من الإعجاب والحب وهو ما يشرحه تودوروف فى كتابه : La conquête de l'Amérique[*] لكن ذلك الحب له طبيعة خاصة قائمة على الرغبة فى التملك التى تذهب إلى حد الرغبة فى الاغتصاب وتنتهى بالاحتياج إلى تدمير الآخر. وفى الحوار العاصف بينهما فى آخر لقاء فى القاهرة، يعرى على تلك الطبيعة السوداء لحب كافارللى له. ويقتنع فى النهاية كافارللى بدور المعلم المحب لتلميذه ويقر بأنه تعلم أيضا الكثير من على، بينما يترك على صاحبه الفرنسى فى نهاية الفيلم مكتفيا بما تعلمه منه وبذكرى صداقتهما ويتوجه إلى مصر قاصدا النضال.

لكننا نعود ونتساءل : هل يربط الفيلم فعلا بين سؤال الهوية وتساؤل العلاقة مع الآخر بشكل مطلق، أم هو يربط ما بين الهوية والبحث عن العلم ويكون الآخر هنا مجرد معبرا لهذا العلم؟ ثم إن فكرة البحث فى حد ذاتها تدل على معنى الغياب، مما يشير إلى أن الهوية هنا تتشكل حول غائب وهو افتراض يتناقض عما هو معروف من أن الهوية تتشكل حول أكثر العناصر حضورا

ورسوخا، وفى هذه المفارقة ما يدلنا على أن الأمر هنا لا يتعلق إذا بتشكيل إنما بإعادة تشكيل وإعادة التشكيل هذه تفترض رفضا لعناصر واستدعاءا لأخرى. وهو ما يتصدى له على ابن الخباز وكذلك صاحب الفيلم.

لا يثير فيلم **الناصر صلاح الدين** هذا الكم الهائل من المشاكل لأنه فى الواقع يتخذ مسارا مختلفا كما رأينا، فهو فيلم ذو طابع ملحمى ولا يتطلع إلى كل ما يتطلع اليه **الوداع يا بونابرت** سواء على مستوى التعامل مع المتلقى أو على مستوى المطروح من قضايا. وعندما ننظر اليوم للعلاقة بين الأنا والآخر كما صورها الفيلم نجد أنه بالرغم من أن فكرة الحوار مع العدو مطروحة فى الفيلم بشدة، سواء بشكلها السياسى (الهدنة الأولى التى خرقها رينو بقتله الحجاج، الهدنة الثانية التى دعا فيها صلاح الدين ريتشارد لزيارة القدس، لقاءات صلاح الدين وأخيه العادل مع زعماء الصليبيين) أو بشكلها الانسانى (قصة الحب بين عيسى ولويزا، تطبيب صلاح الدين لريتشارد فى خيمته)، الا أن الشكل الذى اتخذه هذا الحوار بدا مقبولا للمتلقى بل ومحببا. أما بالنسبة للحوار السياسى فقد بدا محاطا بقوة عسكرية على الجانب العربى تضمن تخلصه من شبهة المهادنة أو التخاذل القومى وهى الفكرة التى أحاطت بالحوار فى الخطاب النقدى **للوداع يا بونابرت**. وإلى جانب ذلك جاء فكر الحوار مغلفا بمجوعة من القيم الروحية النبيلة ذات المردود الإنسانى والمخاطبة للحس الدينى لدى المتلقي.

أما فى **الوداع يا بونابرت** .. فقد بدأت فكرة الحوار تداعب على منذ البداية وكانت هى الأسبق على فكرة المواجهة والتى لم تتحقق لديه إلا بعد أن شهد عنف رجال الحملة فى التعامل مع الأهالى (المواجهة الغاضبة الأولى بينه وبين كافارللى بعد "مذبحة الكلاب" ونزع أبواب الحوارى) . ثم إن فكر الحوار كان موازيا لفشل شديد للمقاومة على الجانب العسكرى (عبث السلسلة فى النيل لمنع الأسطول الفرنسى من التقدم، مواجهة مدافع الحملة بعدد قليل من البنادق ومجموعة من النبابيت، فشل ثورة القاهرة). وما من شك أن المشاهد العربى قد رأى فى قصة الحب العفيف بين العوام ولويزا شيئا يختلف جذريا عن قصة اللواط بين كافارللى من جانب وعلى ويحيى من جانب آخر (المشهد الذى يستلقى فيه يحيى على الأريكة فى منزل كافارللى بعد الثورة وينحنى كافارللى على قدم يحيى مقبلا فى عشق)، هذا على اعتبار أن شخصية لويزا تمثل المعادل الموضوعى للجانب العاطفى فى كافارللى. لقد أدت العلاقة المحرمة أو حتى شبهتها بين الأخوين والقائد الفرنسى إلى الإضرار بشدة بفكرة الحوار لدى غالبية النقاد، فإذا كان الحب بين العربى والصليبية قد خاطب فى وجدان المتلقى عاطفة إنسانية سامية تتخطى الحدود، إلا أن العلاقة الشاذة حتى مع اختلاطها بمفهومى الصداقة وحب العلم قد قلصت إلى حد كبير من إمكانيات التعاطف لدى نفس المتلقى. ثم ان شخصية كافارللى شخصية تاريخية لها سمعة سيئة فى قمع الشعب المصرى أثناء الحملة وقد تحدث أكثر من ناقد عن الأصول التاريخية لهذه الشخصية ورفضوا التحويل الإيجابى الذى قام به يوسف شاهين لها.

الهوية والتاريخ

ليس من الصعب قراءة الحالة القومية التى يستنفرها **الناصر صلاح الدين** فى ظل الظروف السياسية لستينات القرن العشرين وآمال وأحلام المد القومى، فيقدم الفيلم لمشاهده عام ٦٣ مفهوما للأنا يضرب بجذوره فى التاريخ. والتداعيات بديهية فيما يتعلق بالناصر وعبد الناصر وبفكرة توحيد الأمراء العرب ومفهوم القومية العربية وباسترداد أورشليم من الصليبيين والحرب على الصهيونية فى فلسطين. وفيما يتعلق بالخطاب النقدى، نلاحظ بشكل عام عدم الاهتمام بالتحقيق التاريخى لأحداث الفيلم، وحتى مع اكتشاف ما رآه بعض النقاد أخطاء تاريخية، لا ينقص ذلك

بالنسبة لهم من قيمة الفيلم وأهميته. وهذا بالطبع يختلف كثيرا عن نقد **الوداع يا بونابرت** الذى يفرد صفحات وصفحات عن تاريخ الحملة المكتوب لدى المؤرخين العرب والغربيين لإثبات مخالفة شاهين لهذا التاريخ. وأمام اختلاف رد الفعل تجاه ما رآه النقد تبديلا للتاريخ هنا وهناك نجد أن التفسير هو أن شاهين التزم فى **الناصر صلاح الدين** برؤية قريبة من رؤية المشاهد لا تسعى لتغيير قيمه و نظرته لتاريخه القومى حتى لو غير فى الأحداث التاريخية، أ ما فى **بونابرت** .. فالتغيير لم يكن فى الأحداث بقدر ما كان فى القيم المرتبطة بها وبدلالات الشخصيات المشاركة فى الحدث التاريخى.

لقد احتفى الخطاب النقدى الأول **للناصر** .. بقيمة الحوار واهتم بإبراز رسالة السلام التى يعبر عنها والتى يتكرر الحديث عنها من ناقد لآخر وإن كان فى إشارات سريعة. وجدير بالذكر أن الجائزة التى حصل عليها من المركز الكاثوليكى المصرى للسينما عام ١٩٦٣ كان من ضمن حيثياتها أن الفيلم يدعو إلى السلام. والصراع فى الفيلم كما رآه بعض النقاد القلائل الذين تحدثوا عن ذلك الجانب ليس صراعا بين معسكر الخير ومعسكر الشر، بين أنا وآخر عدو، إنما هو صراع بين نفوس بشرية ومبادئ إنسانية تتمثل فى المعسكرين على حد سواء. ومما يلفت النظر أيضا هو أن الخطاب النقدى يمر سريعا على ما سوف يجده النقاد المتأخرون المعنى الرئيسى للعمل وهو الإسقاط السياسى على الحاضر و فكرة المواجهة بين العرب وإسرائيل، من خلال المقارنة بين "الصليبية كفكرة استعمارية استيطانية تتخفى وراء الدين والصهيونية كفكرة مماثلة تستخدم نفس الأساليب للسيطرة على نفس المناطق العربية."(٦)

وهكذا نجد أنه بالنسبة للنقاد المتقدمين منهم والمتأخرين سعى كل فريق للتأصيل التاريخى لما وجده الدلالة الرئيسية للفيلم، فمن قال بأن الفيلم يعبر عن رسالة السلام فكأنما يأصل لفكرة التعايش السلمى التى كانت رائجة فى الستينات ومن رأى أن معنى الفيلم يتحقق فيما عرضه من مواجهة بين العرب والصليبيين، وجد تأصيلا للمواجهة الحالية بين العرب وإسرائيل.

أما بالنسبة لصناع الفيلم فنجدهم يؤكدون على الجانب الدعائى لشخصية صلاح الدين فى مقابل مزاعم الغرب، فيقول يوسف شاهين فى أحد الحوارات : "**كان واجبنا من أول وهلة أن نرد على تصوير الاستعماريين لنا نحن العرب فى صور الهمجيين والمتخلفين وقد مثلت شخصية صلاح الدين صورة النبل العربى والسماحة وكرم الأخلاق...**" (٧)

أما آسيا منتجة الفيلم فتقول عن الفيلم أنه " **عمل دعائى من الطراز الأول، يعرض لفترة زاهرة من التاريخ العربى ولشخصية فذة هزت العالم، يجدر بنا أن نعرض للدنيا وجهها الحقيقى، وجه البطل والفارس والإنسان، خاصة وقد شهدت الأسواق الخارجية أفلاما أجنبية تعرضت لسيرة البطل العربى بالمسخ والتشويه**" وتضيف أنها تعتبر الفيلم "**عملا قوميا بالغ الأهمية فى خدمة أهداف النضال العربى**"(٨)

و هنا يقوم الخطاب التاريخى بوظيفة أخرى حيث يسعى صناع الفيلم من خلاله إلى تقديم صورة مغايرة للأنا تختلف عن الصورة الراهنة، وهذا المسعى يفترض أن الماضى (المشرق) يتعارض مع الحاضر (المؤسف) ولو على مستوى التصورات وأن دور التاريخ هو نفى صورة الحاضر. هذا التوجه للآخر من أجل "تصحيح صورة الأنا " والذى تكرر عند المخرج والمنتجة لا نجد له أثرا يذكر عند نقاد الفيلم الأوائل، بل تبدو القيمة الأولى للفيلم فى تقنياته العالية التى رأى الجميع أنها نقلت الفيلم العربى لـ"مستوى العالمية" بقطعه مع "أفلام الصالونات" كما يقول أحد النقاد.
أما بالنسبة للنقد المتأخر، فتتم قراءة الفيلم من منظور الاعتزاز بقيمة الانتصار العربى فى عيون الأنا والتأكيد على أهمية إضاءة تلك المناطق المشرقة من التاريخ العربى الإسلامى : " نحن فى أشد الحاجة وخاصة هذه الأيام أن نذكر العالم ونتذكر معه بعض الانتصارات التى حققها المسلمون رغم

قلة عددهم.. على الغزاة وأعداء الدين"[9] يمثل صوت الحسرة هذا - بتنويعاته - نغمة مشتركة فى غالبية المقالات المتأخرة.

وبالنسبة للخطاب التاريخى فى **الوداع يا بونابرت** نبدأ بالتساؤل : لماذا يستدعى يوسف شاهين عام ١٩٨٦ تاريخ الحملة الفرنسية؟ ولماذا يطرح تساؤلها عن إعادة تشكيل الذات؟ إن فكرة إعادة تشكيل الهوية دائما ما تكون نتاج أزمة تاريخية، وإذا كانت هذه الأزمة هى فعلا ما حل بمصر عقب الحملة الفرنسية، إلا أننا نتساءل : كيف يمكننا قراءة هذا البحث عن الهوية المصرية فى **الوداع يا بونابرت** من ثمانينات القرن العشرين؟ فى الواقع إن ما يميز هذه السنوات عما سبقها على المستوى السياسى هو أزمة العلاقات المصرية العربية ووقوف مصر شبه وحيدة، معزولة، بعد معاهدة كامب ديفيد وصلحها المنفرد مع إسرائيل. لقد تم إعادة طرح قضية الهوية بعد أن فقد التعريف القديم معناه وهو القائم على الاشتراك مع الأخ العربى فى هوية جماعية، وبرزت فى هذه الفترة كثير من الكتابات تدعو إلى إعادة النظر فى مفهوم القومية باحثة عن وضع خاص تنفرد به مصر وتطرح تساؤلات "من نحن؟ فراعنة؟ عرب؟ وطنيون؟ قوميون؟ مسلمون؟ أقباط؟" فى نفس الوقت الذى ظل فيه سؤال الحداثة التقليدى معلقا فوق الرؤوس : ما هو دور الغرب فى تشكيل هويتنا؟ وهذا السؤال قد طرح بشدة مرتين فى تاريخنا[10] المرة الأولى كانت فى بدايات النهضة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، أما المرة الثانية ففى نهايات القرن العشرين. ونهايات القرن هذه تشى فى الواقع بأزمتين: أزمة عدم تحقق الحداثة على المستوى المحلى بعد قرن من النضال وأزمة أفول الحداثة على المستوى العالمى وظهور فكر العولمة وما بعد الحداثة.

ومشروع إعادة النظر فى مفردات الهوية — المطروح على خلفية تلك الأزمات مجتمعة — يقترن فى فيلم **الوداع يا بونابرت بخطاب** تاريخى، وكأن الفيلم يقول لنا إن إعادة تشكيل الهوية مرتبطة بإعادة قراءة التاريخ. ودون أن نزج بأنفسنا فى عملية تحقيق تاريخى لأحداث الفيلم نكتفى بالإشارة إلى اجتماع الغالبية العظمى من النقاد على أن الرؤيا التى قدمها يوسف شاهين للحملة الفرنسية ولعلاقة المصريين بها رؤيا تتعارض مع ما جاء فى عموم كتابات المؤرخين، سواء فى تمجيد شخصية كافارللى الذى كان أحد زعماء القمع الفرنسى للمصريين، أو فى تجاهل حقيقة المقاومة فى الإسكندرية بتصويره لهروب عائلة على إلى القاهرة، أو فى تصوير ثورة القاهرة بشكل مشين فى مشهد يجمع بعض الأفراد من الحفاة ممزقى الثياب، أو فى إغفال دور علماء الأزهر فى المقاومة... والحقيقة أن قائمة الاتهامات طويلة جدا. ويوسف شاهين فى أحاديثه عن الفيلم لا ينفى أنه يعارض القراءة السائدة لتاريخ الحملة.

- ألا ترى أنك بهذا قلبت الأحداث التاريخية رأسا على عقب؟
- لا .. وانما بفكرى الحر، وبعد قراءتى لحوالى ١٥٠ كتابا عن الحملة فى شهورها الثلاثة الأولى فقط فى مصر .. اخترت السير فى الطريق المضاد للتيار القائل بالبطولات التى لا أساس لها.. لأننى لو سرت مع هذا التيار السائد لكذبت على الناس وخدرتهم ولذلك قصدت التعبير الصادق عن الأحداث دون اللجوء الى زعامات زائفة لم تحقق سوى الهزائم .. ان العقل والمنطق يقولان أن ٨ آلاف مواطن - عزل من السلاح - فى مدينة الإسكندرية، وقت مجيء الحملة لا يمكنها الصمود أبدا أمام ٣٠ ألف جندى مسلحون بالبنادق والقنابل فى ذلك الوقت .."[11]

ما يهمنا هنا هو اجتماع المخرج المؤلف مع الخطاب النقدى على أن قراءته للتاريخ تخالف القراءة السائدة. وإعادة القراءة هذه تأخذ شكلا نافيا للتاريخ كما حفظته الذاكرة الجماعية.و إذا

قرنا ارتباط مشروع إعادة قراءة التاريخ بمشروع إعادة تشكيل الهوية، نصل إلى وجود علاقة ما بين نفى التاريخ ونفى الهوية . فما هى المفردات المقترحة إذن لإعادة التشكيل هذه؟ _يجيب الفيلم على هذا التساؤل من خلال اختيارات على : ففى مقابل مظلة الأزهر التى يقف تحتها الشيخ بكر وأصحابه، يبدو على متحللا من رباط الجماعة فى علاقاته وأفعاله، فهو لا يبحث عن المرجعية الجماعية على أية حال ولا يهمه ما يعتقده الآخرون فيه (يؤكد على لكافارللى فى حوارهما أن دليل صداقته له هو تحمله الاتهامات بالعمالة وباللواط معه)، وفى مقابل الثقافة التقليدية، يبدو على مثقفا من طراز خاص يتحدث الفرنسية ويحفظ أشعار راسين ويتخذ صديقة إفرنجية يطارحها الغرام أمام الكل، وفى مقابل استخدام السلاح فى المقاومة ضد الفرنسيين، يسير على على نهج مسالم يرفض العنف، فسلاحه فى الثورة كان الكلمة سواء المكتوبة التى طبعها فى غفلة من العامل الفرنسى، أو التى هتف بها : شعار "مصر هتفضل غالية عليه". وفى مقابل مقاطعة الفرنسيين، هو يختار أصدقاءه من بينهم.

فى الواقع لم تحظ هذه الاختيارات بقبول الكثيرين وكانت ردود الأفعال عنيفة فى رفض ما طرحه المخرج المؤلف. جاء الرفض قويا لفكرة الحوار فى ظل وجود المحتل، فاتهم بالتبعية وبتقديم وجهة نظر استعمارية والإخلال بالواجب الوطنى. كذلك رفض الشكل المقترح لهوية جديدة مبنية على "علم" غير آمن المصادر وخيم العواقب، ورفض استبدال القراءة السياسية "للعدو" بقراءة ثقافية.

و الحقيقة ان قضية العلم هذه شكلت محورا من محاور الاختلاف فى الفكر العربى الحديث انتظمت حولها كثير من المواقف. فقد استمر قسم كبير من المثقفين منذ الخمسينات يعتقد أن "تعثر الحركة الاجتماعية وبطء مسيرة التحولات الحضارية فى المجتمعات العربية يرجعان إلى سيطرة التفسيرات الدينية المتحجرة وتغلغل العقلية الخرافية وغير العلمية فى الثقافة العربية ورفض الجماعات العربية المتعددة الارتماء فى تيار الحداثة .. ومن ثم أصبحت الدعوة إلى الأخذ بالعلم وتربية الناشئة علـى الطرق العلـمية القاسم المشترك الأعظم بين جميع من يتبنون فكرة الإصلاح بين المثقفين العرب|"[١٢]. ويوسف شاهين فى تبنيه لخطاب العلم فى **الوداع يا بونابرت** يبدو منطلقا من هذا الموقف. وإذا كان الفيلم قد أراد القول إنه من الممكن أن يشكل الآخر معبرا آمنا "للعلم"، إلا أن فض الاشتباك بين المعبر والهدف لم يقنع غالبية النقاد، إما لأنهم رأوا أن العدو هو عدو، وكل ما يحيط به ويبدو براقا يعتبر جزءا من استراتيجيته فى التعامل مع الأنا المعتدى عليه، أو- ومع التسليم بأن الآخر متعدد ويمكن التعامل معه باستراتيجيات عدة، إلا أن الحلول التوفيقية التى قدمها يوسف شاهين بدت "طوبوية تلفيقية" تختزل الصراع إلى "ثنائيات عقيمة".[١٣]

ولكن وفى ظل سخونة الخطاب النقدى يبدو مناسبا أيضا أن نقرأه على الخلفية السياسية لمفهوم الحوار منذ مطلع الثمانينات، وخاصة حينما تأتى على لسان الشخصيات بعض المصطلحات التى تنتمى إلى مفردات الخطاب السياسى المعاصر لتلك السنوات مثل مصطلح التطبيع، وهو المصطلح الذى يستخدمه الشيخ بكر لوصف واستهجان ما يقوم به المحيطون من تعاون مع المحتل الفرنسى. وإذا ما وضعنا فى الحسبان المصير الفاشل الذى آلت إليه تلك الشخصية فى الفيلم والانتصار للشخصية النقيض وهى شخصية على المتهمة بالتطبيع، فانه لا يسعنا سوى التسليم بأن الدعوة للحوار مع الآخر تتراقص خلفها ظلال علاقة مصر بإسرائيل بعد معاهدة السلام، أى أن الحوار مع الآخر ليس مبنيا فقط على مفردات ثقافية إنما أيضا على مفردات سياسية. وإذا عدنا لفكرة نفى التاريخ بمعنى ما اختزنته الذاكرة الجماعية، سنجد أن التاريخ المنفى هو بالأساس تاريخ النضال الشعبى ضد المحتل. فلماذا تحتاج الأنا الجديدة إلى

نفى النضال بالذات؟ يبدو نفى النضال هنا شكلا من أشكال نفى الخصومة مع الآخر وبالتالى يصبح الآخر ببعده السياسى وليس الثقافى فقط عنصرا من عناصر مشروع الهوية الجديد. والتساؤلات التى تحيط بنفى الخصومة قد تقرأ من خلال مفاهيم مثل التبعية أو حتى الخيانة وهى مفاهيم حداثية تقتضى مواجهة بين طرفين قوميين يسعى أحدهما إلى السيطرة على الآخر، ولكنها قد تندرج أيضا فى إطار استراتيجيات عولمية حيث يستبدل مفهوم الهوية بتعددية متلاحقة أو متزامنة لهويات مختلفة، تجعل من استقلالية الفرد، أى أن كانت قوميته، وسيادته على ذاته من خلال هوية معرفية قضية زائلة[14]. ولا نستطيع القول أن **الوداع يا بونابرت** يدخل فى تلك المنطقة من اللبس، حيث تأكد أغنية النهاية "أنا المصرى" أن الهوية لا زالت هى الغاية الكبرى. ولكن هذا لا ينفى وجود بعض الإشارات المضادة التى تدل على السخرية من مفهوم الهوية فى حد ذاته، ودليلنا على ذلك هو ذلك المشهد الذى يدخل على فى إحدى الحفلات الفرنسية على الفرنسيين المقيمين بمصر فى ملابس بونابرت ويعتقد الجميع أنه بالفعل بونابرت، فى اللحظة نفسها التى يظهر فيها بونابرت بملابس عربية وعقال ولا يعرفه أحد وسط ضحكات كافارللى الساخرة وهو الذى دبر هذا الملعوب.

ولكن اللبس الأخطر يأتى من منطقة أخرى، حيث أن شخصية على فى تطورها تتجه إلى استبدال استراتيجية الحوار والمواجهة بالكلمة التى تبنتها منذ البداية – وهى التى ميزتها عن الآخرين– باستراتيجية المواجهة بالسلاح (وإن كان على استحياء حيث يظهر ذلك فقط فى اللقطة التى يتناول فيها السلاح المخبأ من ناهد قرب نهاية الفيلم). بالإضافة إلى أن على فى دعوته للحوار ينطلق أيضا من مبدأ "عدم كفاية الاستعداد للمواجهة"، مما يؤدى إلى ازدواج المعايير فى التعامل مع الآخر : صديق ومعلم نسعى إلى إلقاء الظلال على الخصومة التاريخية معه \ عدو نؤجل التعامل معه إلى حين الاستعداد. هذه الازدواجية ساهمت فى تشويش الرؤية التى يقدمها الفيلم . وإذا كنا على استعداد لتقبل تلك الازدواجيات بمنطق إنسانى هو منطق شخصية على الباحث عن ذاته، إلا أنه لا يمكننا أن نتقبلها بوصفها طريقا منتخبا يصلح للجماعة كما يريد أن يصوره الفيلم. ومن هنا يمكننا القول إن مشروع إعادة قراءة التاريخ وصياغة الهوية فى **الوداع يا بونابرت** من خلال اقتراح صيغ بديلة للتعامل مع الآخر لم يكتمل أو كأنه انتكس ولم يتحمل ذاته، فكر راجعا قرب النهاية إلى قواعده الأولى أو لم يبتعد عنها كثيرا.

ويعيدنا ذلك إلى السؤال الذى طرحناه سابقا ولم نجب عليه : هل يربط الفيلم فعلا بين قضية الهوية وتساؤل العلاقة مع الآخر بشكل مطلق، أم هو يربط بين الهوية والبحث عن العلم ويكون الآخر هنا مجرد معبر لهذا العلم؟ فى الواقع يبدو أن فيلم **الوداع يا بونابرت** لم يستطع أن يحسم أمره للإجابة على هذا السؤال وظل متأرجحا بين الموقفين. ذلك التذبذب قد يقرأه البعض داخل إطار رؤى شاهين ذاته، ولكننا نفضل أن نضع هذا التذبذب داخل إطار أوسع لفكر حداثى مأزوم بأصوله ومنتهاه وبالفشل الذى كلل به. هكذا تبدو لحظات الإنارة التى أفرزت فيلم **الناصر صلاح الدين** نقطة عبور فى تاريخ ممتد، اختبرت فيه أشكال عدة لقراءة الأنا وللتعامل مع الآخر لم تنتهِ إلى إجابات حاسمة، تمخضت فيه ملحمية **الناصر** عن تناقضات **بونابرت** من خلال خطاب تاريخى وظف فى جميع الأحوال لخدمة مقولات التقارب والتباعد .

المراجع العربية:

- سيد البحراوى، **الحداثة التابعة فى الثقافة المصرية**، ميريت، القاهرة، ١٩٩٩
- سعيد عاشور، **الحركة الصليبية**، الجزء الأول، الأنجلو، القاهرة، ١٩٨٢.
- سعيد عاشور، **الحركة الصليبية**، الجزء الثاني، الأنجلو، القاهرة، ١٩٨٦.
- **٨٠٠ عام حطين صلاح الدين والعمل العربى المشترك**، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٩.
- **الأدب العربى تعبيره عن الوحدة والتنوع**، تحت إشراف عبد المنعم تليمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٧.
- **قضايا فكرية**، الفكر العربى بين العولمة والحداثة، قضايا فكرية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٩.
- **الأهالى**، "الوداع يا بونابرت" حوار مع يوسف شاهين، رضوان الكاشف، ١٩٨٥\٧\١٠
- **الأهالى**، "الوداع يا بونابرت مرة أخرى، فيلم هام ضيعه البحث عن الأكاليل"، محمد الشربيني، ١٩٨٥\٧\١٧.
- **الجمهورية**، الفنان والتاريخ"، الوداع يا بونابرت، سمير فريد، ١٩٨٥ \٧\٢
- **الفنون**، الصقور والحمائم فى حملة بونابرت، مصطفى درويش، سبتمبر١٩٨٥
- **الفن السابع**، "الموت وسط ألعاب نارية ملونة"، أحمد يوسف، ديسمبر ١٩٩٩.
- **الأهرام**، "مصر المتعصبة"، محمد صالح، ١٩٩٨\٤\١١
- **الوفد**، "شاهدت"، ماجدة، ١٩٩٨\٤\٩
- **أكتوبر**، هل نشاهد صلاح الدين فى دور السينما"، محمود عبد الشكور، ٢٠٠٣\٣\١٠
- **نشرة نادى السينما**، " الوداع يا بونابرت بين الأمل وخيبة الأمل" مجدى أحمد علي.
- **القاهرة**، "وثيقة تاريخية تثبت أخطاء فادحة فى فيلم الناصر صلاح الدين"، محمود مكى، ٢٠٠٣\٣\٢٥
- **العربى**، "الناصر صلاح الدين" عبد المنعم سعيد،، ٢٨ أكتوبر ٢٠٠٠.
- **المساء**، "الوداع يا بونابرت .. فيلم يقع فى مخالب التاريخ"، خيرية البشلاوى، ١٩٨٥\٧\٣.

المراجع الفرنسية

Raymond, André, Egyptiens et Français au Caire 1798-1801, IFAO, le Caire, 1998. Traduit par Béchir El-Sibaïe

Ferro Marc, Cinéma et Histoire, Gallimard , Paris, 1993 .

Todorov, Tzevtan, La Conquête de l'Amérique : la question de l'autre, Paris : Éditions du Seuil, 1982.

Duclos, Denis, « La globalisation va-t-elle unifier le monde ? » Le monde diplomatique, août, 2001 .

الهوامش:

(١) إخراج يوسف شاهين – ١٩٦٣

(٢) إخراج يوسف شاهين – ١٩٨٥

(٣) **٨٠٠ عام حطين صلاح الدين والعمل العربى المشترك**، "التجربة الصليبية فى المنظور المعاصر للصراع العربى الإسرائيلي"، قاسم عبده قاسم، دار الشروق، القاهرة .١٩٨٩

(٤) لكتابة هذه الدراسة تمت الاستعانة بالملف النقدى لكل من الفيلمين المذكورين المحفوظ بأرشيف المركز الكاثوليكى المصرى للسينما، لكن لم يتم تدوين تاريخ نشر المقال وعناوين الجرائد والمجلات المنشورة بها تلك المقالات فى أحوال كثيرة. وبما أنه لم يكن هناك بد من الرجوع إلى التلقى النقدى للعملين فنحن نرجع القارئ المهتم إلى أرشيف المركز ونعتذر فى نفس الوقت لغياب تلك المعلومات .

(5) Todorov, Tzevtan, La Conquête de l'Amérique : la question de l'autre, Paris : Éditions du Seuil, 1982.

(٦) **أكتوبر**، "هل نشاهد صلاح الدين فى دور السينما؟"، محمود عبد الشكور، ٢٠٠٢\٣\١٠

(٧) انظر الهامش رقم ٤

(٨) انظر الهامش رقم ٤

(٩) الوفد، "شاهدت"، ماجدة، ٩\٤\١٩٩٨

(١٠) قضايا فكرية، "فى البحث عن هوية مفتتة: الأصول الاجتماعية للقطيعة الحضارية فى المشرق العربى"، عصام الخفاجى، أكتوبر ١٩٩٩.

(١١) انظر الهامش رقم ٤.

(١٢) قضايا فكرية، "نحو تجديد إشكاليات الفكر العربى المعاصر من التراث إلى نقد الحداثة"، برهان غليون، أكتوبر ١٩٩٩.

(١٣) الفن السابع، "الموت وسط ألعاب نارية ملونة"، أحمد يوسف، القاهرة، فبراير ١٩٩٨

(١٤) قضايا فكرية،" تأمل العالم ميشيل- مافزولى"، عرض سلمى مبارك،، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٩

شكر للأرشيف الخاص بالفنان يوسف شاهين والذى أمدنا به الفنان المنتج جابى خورى.



الوداع يا بونابرت حين يلقى الماضى ظلاله على الحاضر

ضياء حسنى

يعد فيلم وداعاً بونابرت والذى أنتج فى النصف الثانى من الثمانينيات من أهم الأفلام التى تتناول علاقة الشرق بالغرب عبر وصول جحافل جيوش الغرب لشواطئ أراضى العالم العربي. يتناول الفيلم الحملة الفرنسية على مصر بقيادة نابليون بونابرت ويطرح العديد من القضايا التى مازالت تشغل العقلية العربية حتى الآن عبر المجادلات و المحاورات للنخبة العربية حول موقفنا من الغرب ومن الأصالة والمعاصرة والعلم والتكنولوجيا.

الفيلم يبدأ بوصول البوارج الفرنسية لشواطئ الإسكندرية لنتعرف على "على" ابن الخباز الذى يتكلم الفرنسية بطلاقة نتيجة لمخالطته بالجالية الفرنسية الموجودة فى الإسكندرية وخاصة التجار الموجودين بها. حيث نراه يضاجع عشيقته الفرنسية وقوات الغزو على أبواب أبى قير. من الوهلة الأولى يشير الفيلم بوضوح إلى عدم مبالاة فصيل من الشعب المصرى بالغزو (بغض النظر عن الرعب المتولد مما تخلفه الحرب من دمار) وذلك لأن بطش المماليك الذين كانوا يحكمون مصر فى ذلك الوقت (نشاهدهم ينهبون المنازل) جعلهم يقبلون بأى الحلول التى تخلصهم من الظلم الواقع عليهم. يبدأ الفيلم فى صنع العديد من المقابلات الثنائية بين التقدم العلمى والتخلف السائد فى مصر وإن لم ينجح فى تصوير مدى الصدمة الحضارية التى أحدثتها الحملة، فنحن نشاهد المماليك يضعون سلسة حديدية فى نهر النيل لمنع قدوم سفن الأسطول الفرنسى القادمة من الإسكندرية، وهى فكرة بدائية تنم عن مدى جهل المماليك وعدم معرفتهم بالآلة العسكرية الحديثة. أبرز الفيلم هذه الفجوة الحضارية بين المماليك والجيوش الفرنسية فى مشاهد معركة صحراء الجيزة عندما تم تصوير انسحاب فلول جيش مراد باشا المهزومة من خلال ترافلينج خلفى للكاميرا بين صفين من صفوف المدافع فكانت الكاميرا تتراجع للخلف مبرزة فوهات المدافع ويتراجع جنود المماليك أمامها، ليكون هذا المشهد خير معبر عن التفوق العسكرى التكنولوجى للقوات الفرنسية الذى يعد أهم سبب فى دحر جيوش المماليك التى كانت ترى فى نفسها خير من يضرب (بالسيف والعصي). يوضح الفيلم أن المقاومة للحملة الفرنسية كانت دينية لاختلاف دين المحتل عن الدين الإسلامي، فبعد مشاهد لمنشور نابليون الشهير عند قدومه لمصر والذى يعلن فيه احترامه للدين الإسلامى وظهوره فى حلقات الذكر (فى مشهد كاريكاتيرى)، نجد "بكر" يتحدث مع الشيخ حسونة فى صحن الأزهر وسط حشود طلاب العلم من الأزهريين بزيهم التقليدى عن واجب مقاومة الفرنسيين ليعلنه الشيخ حسونة بحب نابليون واحترامه للإسلام والدين

الإسلامى. وفجأة ينقلب الوضع فى مشهد طفولى جدير بالمسرح المدرسى يعلن فيه الشيخ حسونة بأنه عندما لا تؤدى الكلمة مهمتها فيجب الاستعانة بالنبوت لنشاهد لقطة عامة شديدة السذاجة نرى فيها طلاب الأزهر وكل منهم يحمل فى يده نبوتاً. تخلى الفيلم عن هذا التوجه فى مشاهد الثورة الشعبية والتى قد ترمز لثورة القاهرة الأولى ضد الفرنسيين حيث نجد الجموع تهتف (مصر دايماً غالية على) فى مشهد حماسى ساذج وكأننا أمام إحدى مظاهرات ثورة ١٩١٩ وليس إبان الحملة الفرنسية. فلم يكن الوجدان القومى المصرى قد تكون فى تلك الفترة لدى المصريين بل كان لب التناقض الحاشد للجموع مرتكزا على الصراع بين الإسلام والكفار أى أن محتواه كان صراعا دينيا بحتا، ولكن رغبة صانعى الفيلم فى تغليب أفكارهم على الوقائع التاريخية المثبتة جعلهم يصنعون هذا المسخ الجدير بأفلام الحماسة الوطنية الخالية من المنطق الدرامى والتاريخى والتى تنحو نحو البروبجندا السياسية.

حاول الفيلم منذ البداية تقسيم موقف المصريين من الحملة الفرنسية إلى ثلاثة نماذج أساسية هى فى النهاية تمثيل للمواقف السائدة فى عالمنا العربى تجاه الغرب. النماذج الثلاثة هى الرافض، ويمثله الشيخ حسونة وبكر والأزهريون- التوفيقى، ويمثله على وفلتاؤس- المتعاون، ويمثله فرط الرمان ورجاله. وقد انحاز الفيلم بالطبع لموقف التوفيقيين على وفلتاؤس نظراً لاعتقاده أنهم يمثلون الانحياز للعلم والتقدم دون التخلى عن الجذور الوطنية. ونتيجة لهذا الانحياز نجده يختلق موقفا شديد السذاجة مرة أخرى يسقط فيه أفكار اليوم على زمن الحملة الفرنسية عندما يجعل "على" يطبع على المطبعة التى استقدمها الفرنسيون معهم منشوراً لحشد جموع المصريين من أجل الثورة ضد الفرنسيين، وكأن جموع المصريين من الجماهير الشعبية فى ذلك الوقت كانت قارئة ويمكن حشدها عبر منشور حماسي، ولكن هذه التفاصيل لا تهم، فقد كان الأساسىّ هو إبراز دور المطبعة فى العمل الوطنى لبيان أن التعامل مع ما جلبته الحملة من الممكن أن يكون مفيداً للشعب. وهذا فرض لأفكار مسبقة على وقائع وحقائق تاريخية مخالفة بغرض تصدير أفكار معدة من قبل. فلم يبرز دور العلم والمعرفة والإيمان بأهمية التكنولوجية الحديثة مع قدوم الحملة الفرنسية إلى مصر، بل برز بعد ذلك عند تولى محمد على حكم مصر وإدراكه بأن الفجوة الحضارية بين الشرق والغرب لابد من سدها بواسطة علوم الغرب، فقام باستقدام العلماء وإرسال البعثات العلمية وفتح المدارس وغيرها من الخطوات التى نعرفها كلنا. إن استيعاب أى مجتمع للعلم والمعرفة القادمة إليه من الخارج لا يتم عبر تعرف المجتمع على آليات ومفردات هذا العلم، ولكن عبر خلق البنى والمؤسسات التى تأخذ على عاتقها تطبيق آليات العلم والمعرفة على كافة عناصر المجتمع ودورته الإنتاجية والتنظيمية وهذا ما حاول فعله محمد على إلى أن تم ضرب تجربته من قبل الغرب (المتقدم منتج العلم والمعرفة). إن الاستعمار لا يسعى لتحضير البلاد المستعمرة إلا بالقدر الذى يمكنه من السيطرة على مقدرات تلك الدول وحماية مصالحه، ولا يعنى تخلف تلك البلدان و النخب الحاكمة التى تسيطر على مقدرات الأمور فيها أن الخلاص سيكون على يد الآخر المتقدم المتفوق.

بالمنهج نفسه يسعى الفيلم نحو التمييز بين تيارين فى الجانب الفرنسى: من ناحية نابليون المتعطش للدماء الساعى لمجده الشخصى عبر الحرب، حيث نجده يضيع الكثير من الوقت فى نظم الأشعار وإلقاء الخطب حول مجده ومجد الجمهورية الفرنسية، وكأن نابليون هذا كان مجرد رجل سياسة تافه وليس قائدا عسكريا محنكا غزا العالم. ومن ناحية أخرى نجد الجنرال كفاريللى قائد المهندسين الفرنسيين والذى يرى فى الغزو وسيلة لتحضير الدول المحتلة ويسخر من نابليون وشغفه بالشهرة والمجد الذى يبلغه عبر دماء جنوده، ويجادله فى أن بناء طواحين طحن الحبوب فى مصر أهم من بناء الاستحكامات العسكرية والأسوار.

يقول وليد شميط فى صفحة ٨٦ من كتابه يوسف شاهين حياة السينما- الصادر عن دار رياض الريس ببيروت فى سبتمبر ٢٠٠١ :-

فيلم شاهين يأتى فى فترة تزداد فيها عندنا نزعة التعصب والانغلاق والحيرة فى كيفية التعامل مع الغرب، وتتعاظم فى الغرب نزعة الخوف من الآخر، والعنصرية البغيضة. وشاهين يخاطب العربى ليقول له إن النضال ضد الإمبريالية والاستعمار لا يكون بالتعصب والانغلاق، إنما يكون بالديموقراطية والانفتاح على الآخر وبإعداد النفس وامتلاك السلاح الحديث للمواجهة، وبجعل النزعة الإنسانية مصدر قوة. وهو يخاطب الغربى ليقول له إن العلاقة بينى وبينك لا يمكن أن تستقيم إلا إذا كانت مبنية على المساواة، والاحترام المتبادل، والتخلى عن نظرتك الفوقية ونزعتك الاستغلالية.-

من الواضح من هذا الكلام أن شاهين كانت عينه على الواقع قبل أن يقوم بالسباحة فى بحور التاريخ و استدعائه للحملة الفرنسية و نابليون وكفاريللي، وهو بصفته كاتب السيناريو والمصدر الرئيسى للفكرة المحركة لفيلم وداعاً بونابرت اعتمد أساسا على وجهات نظر شخصية لا أساس لها فى جذور الواقع هذا بالإضافة لمخالفتها لوقائع الفترة الزمنية التى تدور فيها أحداث الفيلم. فالكلام عن المساواة فى العلاقة بين الأجنبى وأفراد الوطن الذى تم احتلاله ليست سوى فكرة طوباوية لا يمكن تحقيقها، حيث إن المستعمر أتى لكى يستغل البلد المعين ويسيطر عليه بالقوة لصالح أهدافه وبالتالى فانه لا يعرف سوى لغة القوة وأن أى تغيير فى سياساته لن يتم إلا تحت ضغط القوة المضادة أى قوة مقاومة المحتل. والكلام عن مقاومة المحتل بعد الاستعداد له بالعتاد والسلاح و التحصن بالعلم والمعرفة كلام يوجه للأمم المستقلة التى تحاول درء خطر مستعمر خارجى من المتوقع أن يداهم البلاد ولكن لا يقال للبلاد المحتلة أراضيها ويجثم العدو على أنفاس مواطنيها ويمنع أى فرصة للاستعداد أو للتسلح بالعلم والمعرفة. ففى تلك اللحظة تكون أرواح مواطنيها هى العتاد والسلاح، ومهما كثر الضحايا والشهداء فإن المكسب أكبر ويكون إزهاق روح المغتصب هو غاية فى حد ذاته. فكما يقول وليد شميط إن شاهين كان متأثراً بما يحدث فى الوطن العربى ورغبة التيارات المتشددة فى شن حرب مقدسة على إسرائيل دون الاستعداد المنظم بالقوة والعتاد لتلك المواجهة، ولكننا لا نستطيع أن نقول مثل هذا الكلام لشعوب دول مثل العراق أو الشعب الفلسطينى الذين يرون ويعيشون لحظة بلحظة نير المستعمر، ففى تلك اللحظة تكون الشهادة الفورية هى أقصر الطرق للعيش بكرامة فلا مجال للاستعداد والتهيؤ واكتساب علم الغرب. فأفكار شاهين حول كيفية التعامل مع المستعمر ليست سوى إعلان نوايا حسنة لإنسان حالم يود أن يسير العالم على هواه و يخشى من القوى السلفية المعادية للغرب أكثر مما يخشى من الغرب المحتل نفسه ، مع أن تلك القوى لم تقو و تتعاضد إلا نتيجة لسلوكيات الغرب المستعمر المتعجرفة ورغبته فى السيطرة واستغلال الشعوب.

وليس أدل على نظرة شاهين الساذجة تلك مما قاله فى حديث له مع وليد شميط فى نفس الكتاب السابق ص ١٦٩، عن المشهد الأخير فى فيلم إسكندرية ليه عندما نشاهد حاخامات يهودا على السفينة التى ستقل على (محسن محيى الدين) لرحلة أمريكا. يقول يوسف شاهين - :

" أنا كنت أعرف أن فى السفينة حاخامات ، حتى إنهم كانوا معى فى الغرفة نفسها ، وتعبت منهم وذهبت إلى غرفة ثانية، ولكنى لم أفهم شيئاً ، ففى الإسكندرية كان هناك حاخامات. وصديقى اسمه ديفيد . النظرة الصافية هى أن أقول إن يحيى ذاهب إلى أمريكا وهو لا يعرف أن لهؤلاء فى أمريكا أولوية عليه فى هذه الفترة التى تمتد إلى اليوم. وأشير أيضاً إلى أن أمريكا التى تهمها مصالحها فى الدرجة الأولى ستقول للعرب وللإسرائيليين بعد فترة (حلوا عني).

الاهتمام بالمنطقة أنانى بشكل غير معقول . وربما هذا ما تعبر عنه ضحكة تمثال الحرية، وهى اللقطة الأخيرة في الفيلم. أمريكا لا تهمها سوى مصالحها. واحد يحلم بها والثانى يغنى لها والثالث يطبل كل هذا جيد ولكن مصالحها أولاً. "

هذا الكلام لا يحتاج لتعليق وينم عن عدم فهم وتبسيط شديد للأمور، فلقد أثبتت لنا الأيام أن مصلحة إسرائيل هى التى تحدد مصالح الولايات المتحدة الأمريكية وغزو العراق أكبر دليل على هذا. تبسيط الرؤى لدى شاهين يمنعه من رؤية الحقائق التى تظهر للعيان وتتمثل فى أن وجود دولة إسرائيل هى الضمان اللازم لمصالح أمريكا فى بترول المنطقة ، وقد وصلنا لمرحلة رأينا فيها النخبة الحاكمة فى أمريكا تأتمر بأمر الصهيونية العالمية وإسرائيل وأن الكثير من العاملين فى الإدارة الأمريكية يحملون الجنسية- الإسرائيلية بل ويحملون بطاقات العضوية فى حزب الليكود الحاكم. يقع شاهين أسير الرؤية الكزومبوليتانية التى عاشها فى طفولته على شط إسكندرية الأربعينيات ويتصور أن العالم من الممكن أن يتحول إلى تركيبة شبيهة بذلك متخطياً كل الحواجز الفاصلة بين الشمال والجنوب والقائمة على استغلال الجنوب من قبل الشمال المتعالى الذى يتصور أن الحضارة بدأت من عنده وتنتهى من عنده معتمدًا على تفوقه العسكرى والاقتصادي.

ويتطرف الفيلم عندما يخلق علاقة حب بين كفاريللى وعلى وأخيه، تلقى العلاقات المثلية الشاذة بظلالها عليها كحل لتلافى التناقض بين المستعمر والمستعمر وهو أسلوب قد اتبعه شاهين قبل ذلك فى فيلم إسكندرية ليه (علاقة ابن الباشا مع الجندى البريطانى المخطوف)، طبعاً الأمور ليست بهذه البساطة سوى عند يوسف شاهين الذى يرى العالم من منظار مشاكله الخاصة.

الغريب أن الفيلم لم يعجب الكثير من النقاد الفرنسيين وتضايقوا من تقديم شاهين لنابليون بونابرت بصورة ساخرة وتركيزه على المصريين أكثر من تركيزه على الحملة ورجالها (موقف المؤرخ جان تولارد- المرجع السابق ص ١٧٩). وقد انتفض شاهين فى مواجهة هذا النقد الموجه إليه من قبل نقاد فرنسا وأخذ فى إعلاء خطاب قومى عربى فى مواجهة التعالى الغربى، فيقول:-

"إن ما أعطتنى إياه فرنسا لا يعادل واحداً إلى مليون مما تعطينى إياه الأمة العربية ثم ما الذى يجعلنى هكذا فجأة مبهوراً بالحضارة الفرنسية ؟ ما هى الأشياء المبهرة عندهم ! صحيح أن هناك أشياء إيجابية كثيرة عندهم أحاول أن أتعرف عليها وأن أنقلها إلى بلدى ، والصحيح كذلك أن عندهم أشياء سلبية كثيرة سأحاول أن أقف دون وصولها إلى بلدى ، طالما هى سلبية . ماذا أعطيهم أنا ؟ أعطيهم ما عندى . و إذا رفضوا علاقة المساواة فإنى آسف لهم . فأنا لن أقوم بأى عمل ضد قناعاتى وتفكيرى وطبيعتى لإرضاء أى إنسان أو مؤسسة أو بلد أو دين . ربما كان ذلك ممكناً خلال مسيرتى على ضوء ما كنت أستوعبه أو لم أستوعبه ، ولكنى اليوم أشعر بأننى أفهم بعض الأشياء وعندما أتحدث عنها أريد من الشخص الذى يسمعنى أن يكون مؤمناً بالمساواة."
(المرجع السابق ص ١٨٤)

أدرك شاهين مدى طوباوية نظرته للأمور وسعيه وراء مساواة لا يمكن أن تتحقق إلا عبر فرضها وليس استجداءها، فلا يمكن أن ينظر إليك كند دون أن تفرض أنت على الآخر علاقة الندية، والمقصود هنا ليس شاهين فقط ولكن الدول والأمم أيضاً. ولكن الجديد فى قراءتنا لأحاديث غضب شاهين هو تصريحه بأن الغرب لن يقبلك إلا عندما تكون نسخة (مشوهة بالطبع) منه:- تفكر كما يفكر وتعيش كما يعيش ويوضح ذلك فى كلام شاهين عندما يقول (المرجع السابق ص ١٨٦) :-

" وهناك من يتهيأ له أنى مسرور من تلميحات ومواقف وآراء بعض النقاد الفرنسيين فى معرض حديثهم عنى وعن أفلامى . أبداً إنى مدرك جداً لدوافع ومنطلقات هؤلاء النقاد . إن نظرتهم لأفلامى ولمسيرتى نابعة من عقدهم هم . ليس فخراً لى أنهم اهتموا أو يهتمون بى لأنى

ولدت مسيحياً. عملى هو الذى يجب أن يكون موضع اهتمام وليس انتمائى الديني. إن بعض النقاد أحبوا أن يفكوا عقدهم من خلالى . أنا لا عقد عندى أحلها. فأنا لم أضطهد لا وطنياً ولا دينياً ولا عرفت أى نوع من أنواع الاضطهاد حتى بالنسبة لعقدى الشخصية . ولم أتعرض لأى اضطهاد من جهة رسمية. وإذا كان ثمة اضطهاد أو قمع تعرضت له فهو نابع من تربيتى البرجوازية ، وليس من انتمائى الدينى . وأحد النقاد يدعى أن الجزائريين اكتشفوا أننى ولدت مسيحياً . ما هذا الهراء الجزائريون وغيرهم كانوا يعرفون ذلك جيداً، فأنا لم أخف هذا على الإطلاق . لقد ولدت ، وعشت ، فى حضن الإسلام . وليس هناك أى داع لأن أخاف. ليس ثمة واقعة تاريخية واحدة تجعلنى أخاف. لم يحصل لى أى شئ. إن ما يحصل لى أقوله. أنا لا أخفى شيئا. إنهم يلفون ويدورون ، ليقولوا إن الضغوط التى تعرضت و أتعرض لها هى سبب انفجاري. إن الضغوط التى تعرضتَ و أتعرض لها ليست من النوع الذى يدعونه على الإطلاق، وإلا كنت تكلمت عنها . إنهم ينظرون إلى على أنى (كزموبوليتي) ، وأنا أعتبر هذه النظرة شتيمة . وهم يعتبرون أن الأقليات لمجرد أنها أقليات تكثر عندها المواهب، فتنفجر ، وتتمكن من التغلب على الصعاب والممنوعات. ولأنى تعذبت كثيرا مثلاً فإن المجتمع برأيهم يسمح لى بأن أعمل ، وأتابع عملى وأنطلق. هذا ليس صحيحاً . مسيحيتى لا علاقة لها بذلك. وأنا لست من جماعة الكنائس والقسس والأديان ، مع احترامى الكلى لهم. وهو احترام لا ينبع من الخوف، فأنا لا أخاف. ربما تعرضوا إلى الاضطهاد والقهر ، إنهم يتكلمون من خلال ما تعرضوا إليه هم. وهذه مشكلتهم" .

و يقول فى موقع آخر

" مع شكرى لهم فإن النقاد الفرنسيين ينطلقون من مواقف خاطئة تماماً. اختارونى أنا كما كانوا يختارون أحياناً هنرى بركات . كنت أعتقد أنهم يتحدثون عنى على المستوى الفني، أو الفكرى. ولكنى وجدت أنهم يفضلون ربط بعض جوانب التحرر عندى بانتمائى الديني. هذا ليس صحيحاً، إنه تحليل خاطئ . إن الضغوط على ليست دينية أو وطنية. ليس ثم من يشكك بوطنيتى، وإلا فإنى كنت أخرجت فيلماً حول هذا."

قد يكون هذا الكلام لا يقدم جديداً بالنسبة للكثيرين ولكن صدوره عن يوسف شاهين نفسه يعد وثيقة لأنه كان يعتقد فى إمكانية بناء جسور مع الآخر مبنية على أساس الندية والمساواة، ولكن كما قلنا فإن الآخر المتغطرس لن يقبلك إلا بعد ذوبان هويتك الثقافية وتحولك إلى صورة لما يود أن يراك عليه. يجب على كل مثقفينا ألا يكونوا رد فعل لنظرة الآخر لنا فإن رآك الآخر غير متسامح فيجب أن تقتل الحجج لإثبات تسامحك له، وإن رآك متخلفا فيجب عليك إثبات تحضرك له، فهو يملك من عناصر عدم التسامح والتخلف الحضارى الكثير ولا يشغله تبرير ذلك لأحد، وأن الحضارة ليست التكنولوجيا فقط بل هناك العديد من الجوانب الأخرى.

ونعود للفيلم مرة أخيرة لنقول ملخص رؤيتنا لهذا العمل الذى أثار العديد من نقاط الجدل، سنجد أن الفيلم حاول قص ولزق الوقائع التاريخية لتتناسب مع الأفكار المسبقة التى تجول بعقل صانعيه وهو ما جاء على حساب الدراما والوقائع التاريخية. فيما يخص بناء الفيلم ذاته فقد جاء متفككا لا رابط بين أحداثه التى لم يكن تسلسلها متنعا حيث يمكن تبديل الكثير من المشاهد أو تغيير ترتيبها دون أن يضر هذا ببناء الفيلم. الفيلم فى حد ذاته عبارة عن فيديو كليب للأفكار حيث يظهر المثلون ليلقوا بفكرة من هنا وأخرى من هناك دون النظر لدرامية ذلك من عدمه، فقد أراد شاهين أن يقول كل ما لديه فى مدة ساعتين. الأداء التمثيلى جاء رتيبا مملاً لا عمق فيه باستثناء المثل الفرنسى ميشيل بيكولي.

الآخر فى أعمال يوسف شاهين.

يثير فيلم شاهين أمورا فى غاية الأهمية وذلك لجدية معظم أفلام شاهين بالرغم من الجدل القائم مع الكثير من أعمال وبالذات الأخير منها، ولكننا لا نستطيع أن ننكر طليعية شاهين فى العديد من المواقف. أهم النقاط التى يطرحها وداعاً بونابرت هى الآخر والموقف منه والمقصود هنا الآخر الأجنبى أو الغربي، ولعل شاهين من أكثر المخرجين الذين كان للآخر مكان فى أعمالهم السينمائية خلال مسيرته الطويلة، وهو ما يدفعنا للقيام بمحاولة لرصد صورة الآخر فى أعمال شاهين.

كان الأجنبى موجوداً فى أوائل أفلام شاهين وبالتحديد فى فيلم (ابن النيل ١٩٥١) حيث يأتى ابن للريف إلى القاهرة بحثاً عن حياة مخالفة لتلك التى كان يحياها فى بلدته الريفية ولكنه يقع فى براثن إحدى العصابات ويجد نفسه متهماً بجريمة قتل لم يرتكبها ومعرضاً للحكم عليه بالإعدام لا ينقذه منه إلا أحد الأجانب الذين كانوا يعيشون فى مصر فى ذلك الوقت عندما يشهد أمام المحكمة ببراءته.

بداية وعى شاهين بالآخر والأجنبى المحتل جاءت مع فيلمه الوطنى الكبير جميلة الجزائرية والمأخوذ عن قصة حياة المناضلة الجزائرية جميلة أبو حريد وهى واحدة من أهم مناضلات حرب التحرير الجزائرية. فقد أظهر شاهين صورة المستعمر الفرنسى ببطشه وغطرسته وتعذيبه للوطنيين الجزائريين فى سعيهم من أجل نيل حريتهم و استقلالهم. قدم شاهين فى الوقت نفسه نموذجا متوازنا للآخر فى صورة المحامى الذى دافع عن حياة جميلة أمام المحكمة، برفضه للسياسات الاستعمارية التى تمارسها دولته فرنسا تجاه الجزائريين ويحاول الدفاع عن جميلة انطلاقاً من مفاهيم الثورة الفرنسية التى تعلمها فى فرنسا عن الإخاء والمساواة والتى اكتشف أنها صالحة فقط للفرنسيين وليس لغيرهم. وشخصية المحامى هذه شخصية حقيقية و يدعى " فيرجيس" وهو مواطن فرنسى من أصل فيتنامى وقد أصبح زوجاً لموكلته جميلة أبو حريد من بعد استقلال الجزائر، وتعكس تلك الشخصية التيار الكبير الذى كان موجوداً وسط الشعب الفرنسى وبالذات اليساريين منهم الذين كانوا يرفضون سياسة فرنسا الاستعمارية ويتعاونون مع الجزائريين. وتجدر الإشارة هنا إلى أن شاهين صور محكمة جميلة وكأنها محكمة جان دارك القديسة الفرنسية الشهيرة التى حوكمت وتم حرقها وكان هذا الخيار فيه شئ من التعمد كمحاولة منه لمخاطبة الغرب بلغة هم يعرفونها وتمثل جزءا من تاريخهم وكان اختياراً ناجحاً.

سنجد الأجنبى موجودا بوضوح من خلال فيلم الناصر صلاح الدين والذى قدم فى عام ١٩٦٣ وتناول الحملات الصليبية على الشرق العربى ووقوف صلاح الدين فى وجوههم. فى هذا الفيلم تتوفر صور عدة للأجنبى فهناك الجشع الحالم بنهب كنوز الشرق والساعى لمجد شخصى وثروة، وهناك ريتشارد قلب الأسد ملك إنجلترا الذى قدم بجيوشه لحماية الأماكن المقدسة المسيحية من بطش المسلمين، وهنا يثبت له صلاح الدين فى لقاء معه أن المسلمين متسامحون تجاه أصحاب الديانات الأخرى وأنهم يحترمون معتقدات الآخرين ولا يجبرون أحدا على ترك ديانته أو اضطهاده. من هنا كانت بداية يوسف شاهين فى ترديد رسائل التسامح ودرء شبهة التعصب عن العرب والمسلمين والدعوة إلى عالم متسامح يعيش فيه الجميع بسلام ومحبة، ولكن من الواضح أن تلك الدعوة مازلت بعيدة المنال بدليل تكرارها مراراً فى أعمال شاهين. وقد وضح من حديث شاهين السابق أننا لسنا وحدنا الذين نرى الآخر من منظور دينى بل هم أيضاً وإن كان هذا المنظور لدينا ليس هو السائد على مر العصور بل إنه ازداد فقط مع زيادة الأصولية، فى حين أنهم ينظرون إلى المسلمين طول الوقت نظرة الكائن المختلف الذى لا يمكن التعايش معه.

فى الناس والنيل ١٩٦٨ كان الموضوع حول معركة بناء السد العالى والتعاون المصرى السوفيتى من أجل إنهاء هذا الصرح العظيم الذى يرمز للتحرر من نير الاستعمار والسعى للتقدم. الآخر هنا صديق وهو المهندس السوفيتى الذى جاء لمساعدة الشعب المصرى فى بناء سده العالى ويوضح شاهين أن هذا الآخر لم يكن فى يوم استعمارياً بل عانى مثلنا تماماً من استعمار أراضيه على أيدى النازى ويوضح ذلك من خلال مشاهد معركة ستالينجراد التى شارك فيها المهندس السوفيتى القادم لمساعدة المصريين فى معركتهم من أجل التقدم والتنمية. لا يعيش هذا المهندس حياة هنيئة فى مصر حيث تختلف الحياة فى أسوان أشد الاختلاف عن الحياة فى بلاده من حيث كونها مجتمعا رجوليا لا مكان للنساء فيه وهو ما يجعل زوجة المهندس السوفيتى تضجر من الحياة فى أسوان وترحل عائدة لبلادها تاركة إياه بمفرده.

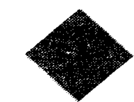
فى العصفور ١٩٧٣- كانت القضية هى حالة الفساد التى أدت بنا للنكسة، وأثر النكسة على الشعب المصرى وبالتالى لا مكان للأجنبى فى هذا السياق ولكن مع شخصية جونى (محمود المليجي) نتعرف على تلك الفئة من الشعب التى كانت ساخطة على الثورة والأوضاع لأنها كانت على علاقة وطيدة مع الإنجليز (كان يعمل معهم فى الكامب الإنجليزي) وظل طوال الفيلم يسرد تاريخه مع الإنجليز ويعلن سخطه على العسكر الذين يحكمون البلد ولكن هذا لا يمنعه من البكاء الحار على البلد من بعد النكسة فهو برغم كل شئ وطنى يحب بلده.

فى إسكندرية ليه ١٩٨٧ يقدم شاهين مصر الأربعينيات من خلال الحرب العالمية الثانية والصراع بين دول المحور والحلفاء فى العلمين وضرب الإسكندرية بقنابل الألمان. من خلال هذا الجو يقدم شاهين الجاليات الأجنبية التى كانت تعيش فى مصر فى ذلك الوقت من خلال الباشوات وعلاقتهم بالسفير البريطانى والجالية اليهودية الموجودة فى الإسكندرية فى ذلك الوقت وعلاقة إحدى بنات تلك الجالية بشاب يسارى و تثمر العلاقة عن طفل فى أحشائها قبل هجرتها إلى إسرائيل ورفض والدها عند هجرته لإسرائيل أن تقام دولة يهودية على جثث الفلسطينيين الأبرياء. ولكن العلاقة الغريبة هى تلك التى تقوم بين أحد أبناء الباشوات وجندى بريطانى طلب اختطافه ليقتله حتى يصبح وطنيا! ولكنه بدلاً من هذا يقع فى حبه ويودعه حتى معسكره.

حاول شاهين أن يتناول سياسة العولمة من خلال فيلم الآخر ١٩٩٧ من خلال سيدة أعمال تحمل الجنسية الأمريكية تأتى لمصر من أجل استثمار أموالها لنكتشف معها أن التسلل الاستعمارى لم يعد فى حاجة للمجيء إلينا بنفسه بل إنه ينفذ إلينا من خلال مواطنينا الذين يحملون أفكاره ويقومون بكل الأعمال بدلاً عنه وكأنهم طابور خامس وسطنا.

إن نظرة شاهين للآخر تتأرجح ما بين الذاتى والموضوعى فى شخصية هذا الفنان، ويظل شاهين دائما يسعى لوجود آخر أكثر إنسانية وأكثر احتراماً لاختلافنا معه، وبالرغم من طوباوية هذا المنحى فإنه يعكس مدى إنسانية شاهين الفنان الذى يسعى لعالم أكثر إنسانية وأكثر تسامحاً.

كتابة على كتابة





يوسف شاهين - الآخر



يوسف شاهين - الآخر

فى البداية، أود أن أذكر شيئا قد يبدو مفاجئا للبعض ومدهشا قليلا، وهو أن مدخلى للسينما كان هو المسرح، ليست هذه معلومة استهل بها حديثى عن تجربتى فى صنع فيلم "الوداع يا بونابرت" ولكنها فيما أرى نقطة أساسية فى تكوينى الثقافى والبصرى أساسا، بمعنى أن المسرح جعلنى أذهب إلى الأشياء بشكل علمى، وفى الوقت نفسه بشكل بصرى، أنا تعلمت المسرح واشتغلت بالسينما، ولا تناقض مطلقا، فالعالم يحل لدى فى مشهد أو لقطة، ولكن معرفة المسرح تعطى غنى وكثافة فى فهم الشخصيات واكتشاف المناطق الخفية فى تكوينها وأفعالها، ولذلك كان من تجاربى الأساسية إخراج نص ألبير كامى "كاليجولا" للكوميدى فرانسيز، وأعترف الآن أن إخراجى لهذا المسرحية كان فى مناخات حرب الخليج الثانية وتداعياتها الشائكة، كان مشهد العالم إشكاليا بالنسبة لى، على مستويات مختلفة، إعلامية وسياسية بل وحتى شخصية ونفسية، كانت تساؤلاتى القلقة تدور مجددا حول طبيعة القوة العظمى المركزية والوحيدة - أو هكذا تريد لنا هى أن نتعامل معها ونتصورها - وحول الصور المزيفة التى يروجها الإعلام بخلق الانطباع ثم الاقتناع، ثم كان التساؤل الأهم حول وضعية العالم العربى الذى بدا لى فى تلك الفترة أشبه بقطيع تائه فى الصحراء، فى هذه المناخات فكرت فى كاليجولا وأخرجتها فى باريس لتسقطب حشدا جماهيرا ظل يتنامى حتى اليوم الأخير، كانت هواجس الملك الرومانى وغرائبه وحتى انحرافاته، تشكل بالنسبة لى صورة مجازية لعالم عبثى ومتصادم وقلق.

* * *

كيف يبدأ الفيلم؟ سؤال لا يستوقفنى نظريا، رغم ذلك يشغلنى كثيرا، فالبداية دائما هى اللحظة الأصعب فى العمل الفنى، البداية موحية وتكسب السياق الفيلمى طبيعة خاصة، كان مالارميه يقول إن الآلهة تجود علينا بمطالع القصائد ولكن علينا بعد ذلك أن نكملها نحن، ولذلك فإن البدايات تظل هاجسى الدائم، وهى تأخذ عادة عندى شكلا مكانيا، فأنا أهتم كثيرا بالمكان ليس باعتباره مكانا كليا مجردا، ولكن باعتباره مكانا خاصا، مليئا بالتفاصيل والجزئيات، هو مكان شخصى وحى ومتفاعل وليس مصمتا أو محايدا أو خارجيا، نقطة البدء فى "الوداع يا بونابرت" كانت مكانية وشخصية كذلك، مرتفع صخرى يطل على البحر، وهناك رجل وامرأة فى مراودة حسية، ثم تطل مدافع وسفائن القادم من الغرب ليحدث بعد ذلك التصادم التاريخى

الذى أرصده وفق تصورى الخاص، ولكن الأهم هو أننى أرصده من خلال تفاصيل مكانية وشخصية، من خلال دوافع ورغبات ومخاوف، فأنا لا أحب الأفكار المجردة والطرح المطلق للصراعات التاريخية، قد ننظر الآن للحملة الفرنسية بشكل فكرى مثير لاختلافات حادة، ولكن الناس الذين عاشوا الحملة والحدث والتصادم، توافقوا أو ثاروا، اندهشوا وتفاعلوا أو لم يهتموا واستغرقوا فى تراثهم الشخصى أو الجماعى، هؤلاء الناس لم يعتبروا الحملة إشكالا فكريا أو قضية تاريخية وإنما تفاصيل يومية وربما تكون صغيرة وعابرة، هذا هو الأساسىّ لدى، وهذا ما يشكل عالمى الفنى، فأنا لا أسترجع التاريخ راصدا بل رائيا، ولا أستحضره كوقائع وأحداث وإنما كخبرات وتجارب، المنهج ذاته اشتغلت به فى "المصير" مما دفع بعضا من المتخصصين وتحديدا فى الفلسفة يعترضون علىّ صورة ابن رشد فى الفيلم، وكأننى أصنع فيلما مستمدا من بحث فلسفى أو تحقيق تاريخى، لا، ما يهمنى هو خصوصية الشخصية وتفردها الذاتى، وتواجدها فيما يسميه بعض النقاد اللحظة الأم، أى اللحظة المركزية فى تحول تاريخى ما، قبلها كانت إشارات التحول وبعدها اعتيادية الوجود، هذه اللحظة بشخصياتها ومصائرها هى ما أردت التقاطها والتفاعل معها، وهل كانت الحملة الفرنسية سوى ذلك؟ سوى حدث مركزى قوض زمنا وأحل آخر، وهل حدثت تلك التحولات فى المطلق، فى تجريد زمانى ومكانى، قطعا لا، بل حدثت - ولعل خبرة تشيكوف هنا يمكن أن تكون كاشفة - والناس فى أدائها اليومى العادى، تشرب وتثرثر وتحكى وغير ذلك.

قد يرى البعض أننى طرحت إشكالية العلاقة مع الغرب فى الفيلم، وأن تلك القضية كانت شاغلى الأساسىّ أو هى محور الفيلم ونقطته المركزية، قد يبدو ذلك صحيحا، فكيف نقول لبونابرت وداعا دون رؤية ما للغرب، ودون تفحص مماثل للذات الفردية والجمعية، ودون حتى ما هو هزلى فى التقائنا بالغرب، فلم تكن العلاقة مأساوية مختزلة فى غبار المدافع والطلقات والضحايا، بل كان لها كذلك شكلها الهزلى، وإلا كيف نفسر إسلام الإمبراطور، وكيف نفسر فزع علماء الأزهر وشيوخ الجماعة حينما رأوا معادلة كيمائية بسيطة، أو اندهاشهم من العلاقات الغربية بين الرجل والمرأة وما شابه ذلك، ومن هنا، فإننى أعتبر أن أحد المشاهد المركزية فى الفيلم هو حلقة الذكر التى يتطوح فيها بونابرت متمايلا مع إيقاعات الشيوخ مندمجا بشكل وهمى مع طقس لا يعرف أبعاده أو مغزاه، هل نذكر ذلك المشهد، صفوف الذاكرين والتطوح والقائد الفرنسى والشيوخ معا فى حلقة صوفية. أراد بونابرت طبعا التماهى الشكلى والمزيف مع تراث جماعة يريد أن يحتويها، فيما أرادت الجماعة أن تمتص الفازى وتستوعبه فى أشكالها وطقوسها، طقس دينى فى الظاهر ولعبة مكائد خفية، وفى النهاية، مشهد هزلى فى الفيلم والتاريخ معا. لم تكن العلاقة بين "على" و"كافاريللى" هى المشكلة للعلاقة مع الغرب والمجسدة لتفاعلاتها الشائكة كما ركز النقاد، ولكنه مشهد الحلقة فى تصورى هو ما كشف هزلية التصادم ولعبته المراوغة.

العلاقة مع الغرب كذلك تجلت كثيفة وملتبسة فى ثلاثية الإسكندرية أو ثلاثية الذات وسيرتها كما تلقاها الكثيرون، وأعنى "حدوتة مصرية" و"اسكندرية .. ليه" و"اسكندرية كمان وكمان"، لم تكن الثلاثية تلك عن سيرتى الذاتية رغم ما فيها من وقائع خاصة تحيل إلى الذاتى والشخصى، ولم تكن عن الغرب الذى لم يعد حملة عابرة فى ختام القرن الثامن عشر تقضى ثلاث سنوات يفر فيها قائدها الأول ويموت قائدها الثانى مغتالا بخنجر فى حديقة قصره ويتزوج الثالث من مصرية ويأفل عائدا إلى وطنه، لم يعد الغرب كذلك بل أصبح فى الثلاثية محتلا، يقيم

بشكل دائم فى ثكنات ومعسكرات، قامعا ومهيمنا، أيضا، لم تكن الثلاثية عن المدينة: الإسكندرية، التى شكلت النسيج البصرى للمتوالية السينمائية، ففى أى شيء إذن كانت تلك الثلاثية إن لم تكن عن الذات أو الغرب أو المدينة؟ هل يبدو السؤال مهما؟ ربما، ولكنه تصور أراه من بقايا النقد المضمونى أو الاجتماعى، أعنى ضرورة وجود مرجعية للعمل الفنى، سواء كانت تلك المرجعية ذاتا أو واقعا أو تاريخا، وذلك هو تحديدا اختلافى مع النقد وتعارضى مع التلقى، ومصدر ما يشاع عن أفلامى من صعوبة وما قد يرى فيها البعض من تفكك وافتقاد لسياق جامع، فليس لدى مرجعية مسبقة تحدد التجربة وتصوغ الفيلم وتصلح بالتالى كأداة مسبقة لتفسيره، الذات والواقع والتاريخ مواد للتجربة وليست مراجع لها، الفيلم ليس تعريا لذات أو كشفا لواقع أو مرآة لتاريخ رغم ما قد يبدو فى هذه الحالات من إغراء للمبدع وجذب للناقد، الفيلم والعمل الفنى عموما أشكال دالة وليس مضامين معطاة بشكل قبلى فى إحالة رمزية أو انعكاس لوجود خارجى مسبق ومعطى.

ثم ـ ما الذى يجعلنى مغرما هكذا بتوصيف الفيلم، هنا عمل الناقد أو اشتغال الباحث، لذا لا أسعى إلى توصيف ما أفعل، فأنا فى غمار التجربة ولست فى اكتمال الوصول. كان "كفافى" يقول ربما معلقا على رغبة أوديسيوس فى العودة: لقد أعطتك إيثاكا الرحلة، وأنا كذلك، أعطتنى السينما الرحلة، أعطتنى الاحتمال وليس اليقين، الطريق وليس الوصول. ولعل ذلك يفسر لى ما لاحظه العاملون معى من طول مدة التحضير للفيلم واهتمامى الكبير بكل ملاحظة أو رأى أو فكرة يبديها أحد أيا كان ممثلا أو فنيا، ثم وحين نبدأ العمل الفعلى أجد نفسى فجأة خارج تلك الحوارات والمشاركات مركزا حول نفسى أسائلها وأجلوها، عندئذ، لا وجود لرأى خارجى أو تصور لأحد، أتوحد باللقطة والممثل وحركة المشهد، وأصبح منفردا بتصورى ربما لأنى أريد ذاتى كاملة ومتحققة وقد استكملت حوارها واستنفدت خلافها، وجاءت لحظتها القصوى.

* * *

أشرت إلى المكان .وأشيائه الجزئية وتفاصيله اليومية التى تتجاوز كونها خلفية أو إطارا لتصبح هى النسيج البصرى للفيلم، وأريد الآن التوقف قليلا مع الممثل، قد لا يعرف الكثيرون أن الرغبة الأولى لدى كانت أن أكون ممثلا، كنت أريد الدخول فى لعبة التقمص والاندماج، منغمرا فى الضوء والبريق.

ولكنى نظرت إلى وجوه النجوم التى ومضت على الشاشة وشعت بتوهجها، حضورا وكثافة، وأدركت أننى خارج هذا النوع من الوجود البشرى الآسر، القادر على ترك انطباع خاص، لا يمحى أو يزول، على مشاهد يجلس فى صالة معتمة أمام شاشة تبرق بالأماكن والشخصيات والعوالم والتواريخ والأسئلة. لم أكن واحدا ـ هكذا اكتشفت ـ من هؤلاء الذين يشكلون صورا تبقى فى المخيلة أو نماذج تظل مهيمنة فى الذاكرة، كان اكتشافا بسيطا وسهلا ولكنه خلف مشكلة وأثار موقفا شائكا، فأنا أريد نفسى فى الفيلم، لا يهم أن يوجد وجهى أو يحل شكلى، ولكن ما لا يمكن الاستغناء عنه هو وجودى فى المشهد، وكان الخروج من الإشكال متمثلا فيما فعلت مع الممثلين الذين أختارهم، ربما دون تعمد أو اختيار، كنت أريد من يشبهنى وأطلب منه أن يكون أنا، كيف؟ كانت تلك هى التجربة وكان ذلك هو الرهان، فليس هناك تماثل فى الوجود ولا تشابه فى التمثيل، وأن كنت أريد ذلك، التماثل فى الحياة والتشابه فى المشهد، وكانت النتيجة هى خصوصية الممثل فى أفلامى، لغة وتجسيدا وحركة، وكذلك، كانت تلك المفارقة التى أرصدها الآن: كان الممثل يتشابه معى كما أريد، ولكنه يتناقض كذلك، لأنه ببساطة لا يمكن أن يكون

ب، فتماثل معى ظاهريا وشكليا وفى بعض الحالات جوهريا، ولكنه تناقض خاصة فى تلك اللحظات التى توغل فيها مبحرا فى ذاته وعالمه الخاص، وفى كل الأحوال، كانت تجربتى مع الممثل هى المتعة والعذاب معا، وحين كنت أبدو مثقلا بتجربتى مع الممثل، وانشغالى الممض بإيجاد الشبيه، قيل لى لابد من المحاولة، وهكذا قمت بدورى فى فيلم "باب الحديد" درست وتعمقت وأديت، والأهم تطهرت وتخلصت من هاجس الممثل داخلى، وإن ظلت رغبتى فى الممثل الشبيه قائمة.

* * *

حين ألقى الآن نظرة طائر على أعمالى وتجربتى، أرى وجودا متسائلا ومتحاورا، لا يرتكن إلى حالة أو يقنع بنجاح أو يهدأ على محطة، أنا دائم التجدد والتحول من "بابا أمين" وحتى المشهد الذى أفكر فيه وأعده كى أصوره الآن أو غدا، وربما هذا يفسر وجود مهاجر دائما فى أعمالى، فى "ابن النيل" ذهب الشاب الجنوبى منجذبا وراء إغواء العاصمة ونداء المدن الكبيرة، وهناك تورط فى جريمة وهمية وتعرض لمكيدة خطرة، وكان يمكن مع ذلك أن يبقى، ولكن المكان الأول ظل جاذبا هو الآخر، ليرجع الشاب مع الفيضان ويلتقى مستعيدا ابنه وامرأته.

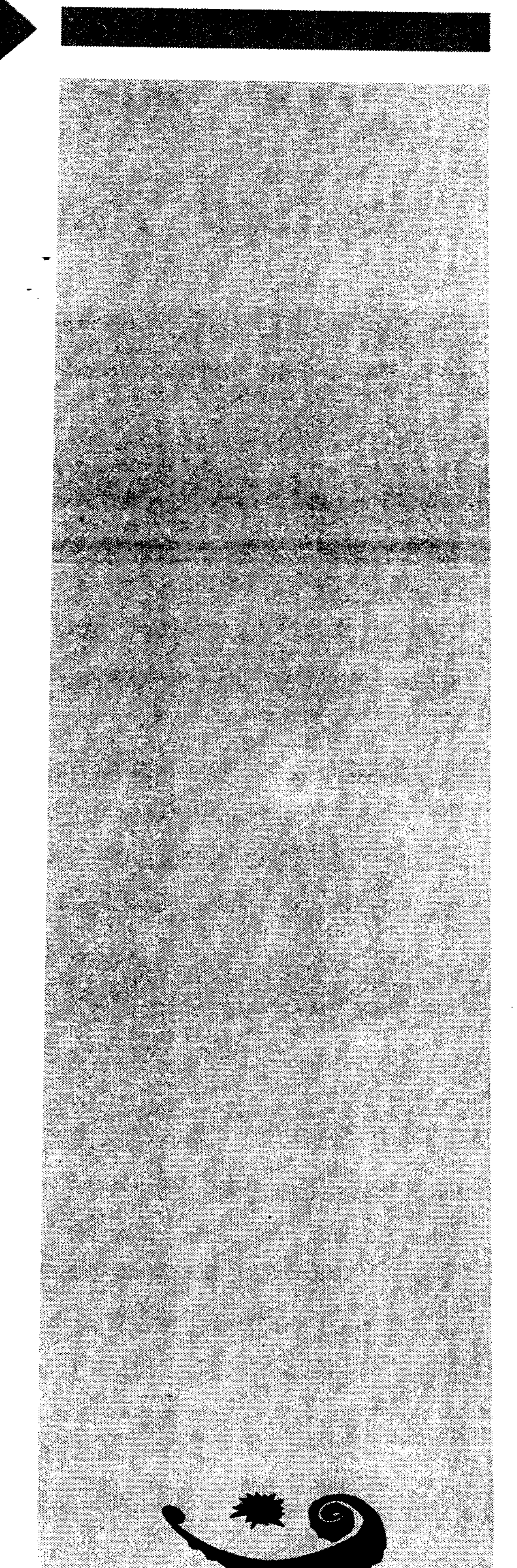
كذلك فى ثلاثية السيرة والمدينة، رغبة الهجرة متأججة وجذب المكان الأول قائم، الهجرة رغبة فى تجدد المكان وتغير الإقامة وتبدل العالم، ولذلك أنا أختار أماكن يمكن وصفها إنها أماكن على الحافة، الإسكندرية على حافة البحر، ومحطة "باب الحديد" هى مكان تجمع وافتراق معا، مكان وصول وسفر، مكان لسطوة الاشتياق الغامضة وتبدده أيضا.

وعبر نظرة الطائر أيضا، أقول لست شاهدا، فلا أملك يقين الشهادة، ولست متنبئا، فلا أملك سطوع النبوءة.

هكذا ـ عشت ورأيت وصنعت أساطيرى الخاصة.

صياغة: محمود نسيم

نقد التطبيقى

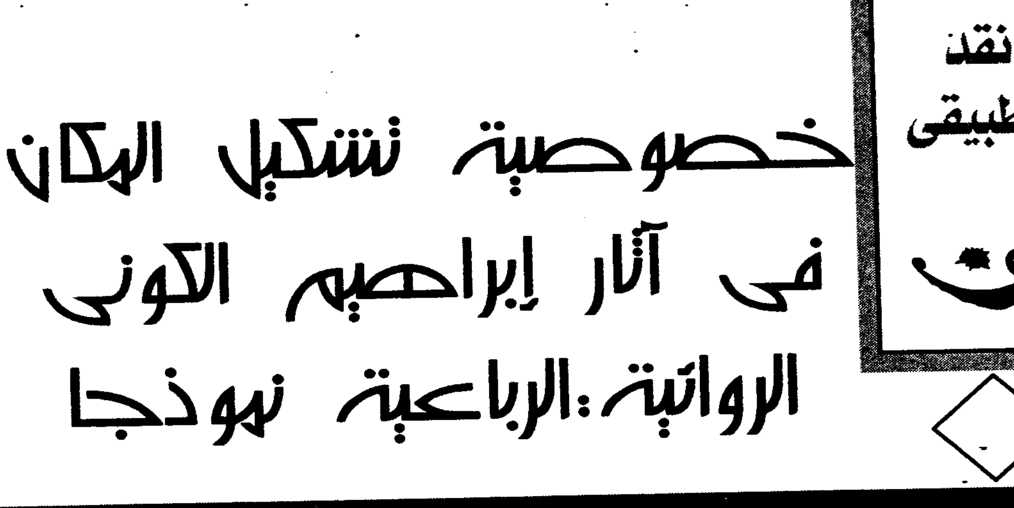


خصوصية تشكيل المكان فى آثار إبراهيم الكونى الروائية:الرباعية نموذجا

أحمد الناوى بدرى

تشكلات الشعرية الروائية

محمود الضبع



أحمد الناوى بدرى

إذا كانت الرواية ـ الجنس الأدبى ـ فى أساسها فنّا من الفنون الزمانية، فهى ـ كذلك ـ إلى الفنون المكانية تنتمى، ليس لأن المكان ملازم الزمان[1] فحسب، ولكن لأن المكان ـ أيضا ـ مكون أساس من مكونات النص الروائى ما دام متأسسا على حدث؛ "إذ لولا هذه الحركة فى المكان ما كان للرواية أن توجد"[2]. وهكذا يغدو المكان ـ إذا ـ بعدا من الأبعاد الفنية والجمالية فى النص، يحتضن الفعل فيه، والشخصية، ويمنح كل كون سردى طابعا يختص به دون سواه، وبه يتميز عنه.

وإذا ما خصصنا القول لنشرع للمكان بابة ننظر له من خلالها ـ فى بعده التشكيلى ـ فنحصرها فى آثار إبراهيم الكونى الروائية؛ يصبح له ـ أى المكان ـ موضع العمود من الخباء، إذ أنه هو العنصر الذى ينهض عليه النص الروائى الكونى وبه يستقيم. كغيرها من النصوص الروائية؛ تولى الرباعية ـ الأثر التأسيسى لتجربة الكونى الروائية ـ اهتماما مخصوصا بالمكان يبدو انطلاقا من عناوينها. ذلك أن الجزء الأول منها، والثانى، عنونا باسمى مكانين من أهم الأمكنة التى يتأسس عليها فضاء[3] الرباعية: البئر؛ بالنظر إليه جزءاً مهما من الصحراء ـ إن لم يكن محورها ـ، والواحة بوصفها محطة أساسا، أو ربما المحطة الأخيرة للقبيلة فى رحلتها الطويلة.

تشكيل المكان:

يتشكل الزمن عن طريق السرد. بينما يتشكل المكان عن طريق الوصف . ذلك أن الوصف يرتبط بأشياء ثابتة لا تجرى فى الزمان، أو هو ـ بالأحرى ـ يسمرها فى لحظة زمنية معينة، ويقطع امتدادها الزمنى الخطى، وتتابعه، ويلتفت إلى هيأتها، وأحوالها، ليخبر عن عناصرها، أو حجمها، أو شكلها، أو لونها، أو رائحتها. أى يلتفت إلى جعلها مدركة عن طريق الحواس. وليس السرد هو الذى يصير المكان محسا، ولكنه الوصف يملؤه بالأشياء؛ فتنقله من طابعه المجرد إلى حيز الصورة، ووسيلته إلى ذلك الكلم. وعلى هذا الأساس؛ فإن تشكيل المكان يعنى فى النهاية وصفه. ولدراسته فى الرباعية قسّمته قسمين: وصف المكان، ووصف الأشياء .

١ـ وصف المكان:

ونقصد بوصف المكان: وصف الإطار العام الذى يحتضن الحدث، أو يحتضن الأشياء. ويمكن تناوله من جهتين: وظائف الوصف، وخصائصه.

وظائف وصف المكان: تنتفى من الرباعية وظيفة الوصف التزيينية[4]، بينما تشغل الوظيفة التفسيرية، والإيهامية، حيزا مهما من وظائف وصف المكان فى الرباعية.

يساهم الوصف في الرباعية في أغلبه إلى جانب: الحدث، والشخصية، والخلفية الزمانية، في خلق بنية النص، إذ أن وظيفة الأساس وظيفة تفسيرية. وهذه تتجسد من خلال مظاهر عديدة منها:

- أنه يهيء للحدث الآتي، ويلمح إليه، سواء بوصف الطبيعة: "أطلت الشمس برأسها مسلحة بأشعة كأنها مخالب من نار، واعدة بالحر، مهددة بالجحيم. من الشمال زحفت سحب غامضة..." [البئر: ١٤١].(٥) تضعنا هذه الصورة في مناخ رعب، وخوف؛ فالكلمات: (برأسها، مسلحة، مخالب، نار، واعدة، مهددة، زحفت، غامضة)، تفضي بقارئها إلى عالم ليس فيه سوى الافتراس والهلاك. وتهيئه لانتظار حدث أقل ما يقال فيه موت، وهو ما نتبينه حين يتقدم السرد قليلا، لنقف على صراع أخواد مع الصحراء، وعبثها به. أم بوصف الأشياء: "السيارة الثانية "ملاكي" لاندروفر مكشوفة، تحمل مجموعة من الخراف رآهم من موقعه العالى يتلاصقون ويرتجفون فى فزع محاولين أن يدفعوا الخطر بالالتحام مع بعضهم البعض.الغريزة توحى بأنهم فى الطريق إلى المذبح" [نداء الوقوق: ٢٠٥] فإذا كانت الغريزة توحى لهذه الخراف بأنها فى طريقها إلى المذبح، فإن الوصف يوحى بأن عياشا هو الآخر فى طريقه إلى الموت، فى طريقه إلى رصاص "البوليس"، وهو محاصر بين أكياس التمر، والبصل.. وإن كنا - فى الحقيقة - لا ندرك هذا المصير إلا بعد الانتهاء من قراءة الحدث.

- أنه يضفى على المكان طابعا إنسانيا؛ فتمتزج الطبيعة بالإنسان، ويندمجان فى بعضهما البعض، وكأن الحدود تمحى بينهما فيكون الإنسان منظورا إليه من خلال الطبيعة، وتكون الطبيعة منظورا إليها من خلال الإنسان: "بجوار العمودين نمت أحراش الديس وحاصرت رمانة يابسة الأغصان جلس (عياش)..." [نداء الوقوق: ٢٠٣ ، ٢٠٤]. ظاهر الصراع بين الطبيعة، والطبيعة، بين أحراش الديس والرمانة، وإن كانت الغلبة للأحراش بطابعها العدوانى(حاصرت). إلا أن هذا الصراع ينفتح على صراع آخر يحجبه ظاهر اللغة. هو الصراع بين البوليس والحكومة، وعياش الدوس. بل إنه ليبدو أن أحراش الديس هى البوليس نفسه. والرمانة هى عياش المحاصر بين قوات الأمن. وأغصانها هى أمله المتيبس وحياته المعدومة.

ويمكن أن نجد هذا الانسجام بين وصف الطبيعة والإنسان فى مقاطع وصفية كثيرة فى الرباعية: "مع العصر توقف عند شجرة أثل هرمة تنتصب وحيدة فى قلب الخلاء تعلو جذعها الضخم طبقة كثيفة من الأخشاب التى تيبست على مر السنين وماتت فيها الحياة.وتساقطت أسفل الجذع... ولكن قلب الشجرة ما زال ينبض بالحياة..." [البئر: ٥٥](٦). ليست ثمة حدود فاصلة بين الشجرة وأخواد. كلاهما "شيخ هرم" وكلاهما وحيد. وكلاهما فى الخلاء وكلاهما منتصب، وإن كان انتصاب الشجرة انتصابا حقيقيا، فإن انتصاب أخواد مجازى يفهم منه الشرف والإباء، والكبرياء. وكلاهما نصفه ميت، ونصفه الآخر فيه بقية حياة. وكلاهما يصارع الصحراء: عطشها، وجفافها، ورمالها. إلا أن إضفاء الطابع الإنسانى على المكان قد يكون من جانبه الآخر، أعنى التنافر، وخاصة إذا تعلق الأمر بوصف الأشياء. وكأن الانسجام لا يتحقق إلا بين الطبيعة والإنسان،أما إذا تعلق الأمر بالأشياء فالانسجام يصير إلى تناقض:" انطلقت الشاحنة مع العشية اخترقت صفة الدكاكين ولزمت الطريق المسفلت: انسابت ببطء وتثاقل..." [نداءالوقوق: ٢٠٤]. فداخل عياش يحترق، يريد أن ينطلق، يريد أن يخترق الزمن، وأن يختصر المسافات نجاة بنفسه مما ينتظره، لكن حركة الشاحنة بطيئة، ثقيلة. وسواء أكان بطؤها متأصلا فيها، أم فى ذات عياش، فإنه فى الحالتين كلتيهما مناقض داخله.

- أنه يمنح بعدا دلاليا. وهذا المظهر متحقق - كما هو ملاحظ مما سبق - فى كل مقطع وصفى فى الرباعية(٧). وكأن وظيفة الوصف الأساس فيها منح المكان بعده الدلالى الذى يتماشى

والدلالة العامة للنص، بإعطائه الحدث، والشخصية، طابعا يوسع من دائرة إدراكنا إياهما، ومدى فهمنا.

تنحصر أبرز الدلالات فى الوضاعة، والمادية، والصراع سواء أكان بين أنماط الوعى المتباينة أم بين مظاهر الطبيعة، والتناقض، والعلو والرفعة والحماية. ويمكن تلمس كل هذه الأبعاد الدلالية مجتمعة فى هذا المقطع الوصفى:" يستأجر الفقيه بيتا صغيرا فى الأحياء الشرقية (محاصرا) بين صفين متوازيين من البيوت المقامة فى المرتفع وتنحدر إلى أسفل حتى تفضى إلى أطراف الغابة عند نقطة انحراف الحزام الأخضر نحو الشمال. وقف الشيخ أمام باب سميك من جذوع النخيل مثبت فى الوسط بقطعتين من الحديد متخذتين شكلا متقاطعا. دق على الباب بقبضة يده وانشغل بقراءة الآية القرآنية المكتوبة على الحائط بخط متقن جميل أخضر اللون: "المال والبنون زينة الحياة الدنيا" [الواحة: ٢٥١ - ٢٥٢]، مع وضاعة هذا البيت وصغر شأنه(بيت صغير)، يبدو محاصرا بين نمطين من أنماط الوعى: العقلانى غير المؤمن بالخرافة، والتطبيب، المتجسد فى غوما الرافض منهج مبروك، والروحانى المنغمس فى الشعوذة، المؤمن بها المتجسد فى العامة مقدسة مبروكا، والعاملة بما يمليه عليها. هذان النمطان من الوعى متوازيان توازى صفى بيوت الواحة؛ إذ إنّ كليهما لا يلتقيان.

ومما يؤكد وضاعة البيت - أيضًا - انحدار المكان، واتّجاهه نحو الشمال (وينحدر إلى أسفل .. نحو الشمال) مما يمنحه سمة السفلية إذا لم نقل الدنس المادى. وهو دنس يتوضح أكثر بربط المكان باتجاه الشرق (الأحياء الشرقية). لأن الشرق مرتبط بالشروق المحمل بدلالات الحياة فى أقوى صورها: البداية. وهى دلالة تتضافر مع معانى الآية القرآنية المكتوبة على جدار البيت بخط واضح جميل إمعانا فى التأكيد، وإبراز الدلالة وهى - إضافة إلى التدليل على تكالب مبروك على المادة - تبرز جانبا آخر يتمثل فى تناقض الداخل مع الخارج: الخارج الطاهر المؤمن، والداخل المخادع المستغل المادى المدنس. كما تبرز نمطًا ثالثا من أنماط الوعى الذى وجد فى الواحة، والمتجسد فى مبروك، ويتمثل فى خلط الدين بمظاهر الشعوذة.

أما الباب السميك الذى ثبت فى وسطه قضيبان من الحديد متقاطعان، فمنتوج عنه دلالة الحماية والخوف، كما هو منتوج عنه دلالة المنع.

وإذا كانت الدلالة تتحقق مع المصرّح به - كما سبق إيضاحه - فإنها تتحقق - كذلك - من المسكوت عنه، وهو أمور كثيرة. منها الجنوب، ومنها الانفتاح..، ولكننا نكتفى بواحدة منها، وهى الداخل: داخل بيت مبروك، فهو مغيب تماما، وفى هذا التغييب دلالة عميقة، ذلك أنه يتجانس كليا مع داخل مبروك الحريص على التنكر، وإخفاء حقيقته. فمثلما ظلت حقيقته مجهولة، ظل داخل بيته مجهولاً، وغير مكشوف عنه، وغير موصوف.

إضافة إلى هذه الوظيفة التفسيرية، نجد لوصف المكان وظيفة أخرى - مثلما ذُكر سابقا - وهى الوظيفة الإيهامية. وهذه الوظيفة ليست منعدمة فى الأمثلة السابقة، بل هى حاضرة حضورًا بيّنا، ولكن - مع ذلك - يمكن التمثيل لها بقول السارد: "تسكع السراب منذ الصباح، وتنفست الأجساد بالصهد والبخار، اختلطت رائحة العرق البشرى برائحة عرق الجمال المجهدة. اشتعلت الرمضاء بالعمامات التى لفوا بها أرجلهم المشوية بالرمضاء. بعضهم تخلف عن الركب وفقد الحياء فاقتعد الرمال المنتهبة يحاول أن يلعق قدميه الحافيتين بلسانه.." [نداء الوقوق: ٣١٣]. فرغم أن الصورة خيالية، إلا أن التقاط السارد بعض جزئياتها، وتتبعها بالتفصيل الدقيق، جعلها توهم بالحقيقة، أو كأنها الحقيقة مجسدة فى معاناة الحفاة، العراة من الطبيعة - إذا ما أغفلنا معاناتهم من البشر - فى سبيل الدفاع عن الوطن/ الصحراء، وقيمه السمحة.

خصائص وصف المكان: ويمكن حصرها فى ثلاث: امتزاج الوصف بالسرد، والتكرار، والاهتمام بوصف المكان من الخارج دون وصفه من الداخل.

ـ امتزاج الوصف بالسرد: إذا كان الوصف يمكن له أن يستقل عن السرد لخلوّه نهائيًا من الزمن أو الفعل، فإنّه فى الرباعية نادرًا ما يخلو منه؛ ممّا يبيح القول إنّ ثنائيّة الوصف والسرد فى الرباعية منعدمة، أو تكاد: "هناك فى الصحراء عندما يحن الله ويبعث بأمطاره السخية فتقتحم السيول السهول والأودية والمنحدرات فتتغير الصحراء بين ليلة وضحاها ويطل النبات كالعفاريت وتعود الطيور المهاجرة إلى موطنها وتملأ الدنيا غناءً وشقشقة ويطل الترفاس بأنواعه ويتكاثر فى مزارع هائلة حتى يعجز الإنسان عن إيجاد موضع قدم". [الواحة: ٣٧٧](٨). فالزمن فى هذا المشهد الوصفىّ حاضر من خلال الفعل (تقتحم، تتغير، يطلّ، تعود، تملأ، يطلّ، يتكاثر، يعجز..)، مما يغلب طابع السرد على الوصف. فيصبح لدينا سرد موصوف، وليس وصفًا، أو وصفًا مزمنًا(٩).

ـ التكرار: ونعنى به تكرار مشاهد وصفيّة لأمكنة، أو لمناظر طبيعيّة، أو لأشياء.. ، ممّا يضفى على كل من هذه المشاهد سمة التماثل، والتطابق. وأبرز المشاهد المتكرّرة فى الرباعية تلك المتعلقة بوصف أشعة الشمس، والسراب، واشتداد الحرّ، ومعاناة الصحراء من قساوة هذا العناصر(١٠). على العكس من ذلك، نجد مشاهد الصقيع قليلاً جدًا وصفها(١١). ومن المشاهد الوصفيّة المكرّرة ـ كذلك ـ وصف الغروب(١٢)، ومنها وصف المدينة(١٣).

الاهتمام بوصف المكان من الخارج، دون وصفه من الداخل. ويتعلق الأمر ـ خاصة ـ بوصف البيوت، والخيام، والقصور، أى بأماكن السكن: "استقر فى خيمة باهتة اللون منسوجة من قماش سميك يراه لأوّل مرّة. الخيمة لم تنسج من وبر الإبل والماعز مثل خيم القبيلة. ربّما لهذا السبب لا تصمد فى وجه الرياح"[الواحة: ٥١](١٤).

وقد يشمل الوصف من الخارج ـ كذلك ـ المدينة: "تجولا فى ضواحى العاصمة وأطرافها المستلقية من الناحيتين الغربية والجنوبية للصحراء الرملية"[نداء الوقوق: ٣١]. فبدل أن يدخل العاصمة ليصف طرقاتها، وشوارعها، ومبانيها، وغير ذلك مما تختص به المدينة، ينشغل بوصف أطرافها، وضواحيها!.

أهو رفض للداخل، ومن ورائه رفض للمكان المغلق، ومحاولة أخرى للانطلاق فى رحاب المكان المطلق غير المتناهى بحثًا عن المطلق؟.

ومما يضاف إلى خصائص وصف المكان فى الرباعية انبناؤه على عناصر غير مركبة، وغير معقدة. فلا يستطرد السارد ليتتبع الصورة، ويستقصى عناصر الموصوف، ويعدد أجزاءه جزءًا جزءًا، حتى تتفرع صورته، ويطول المشهد الوصفى. بل يعمد إلى التبسيط، والانتفاء، والتركيز على أشياء دون أخرى، والأمثلة السابقة كلها تصلح للتمثيل على هذه الخاصية.

٢ ـ وصف الأشياء:

الأشياء ثلاثة: أثاث، وملابس، ومأكولات، ومشروبات. ومثلما قسمنا وصف المكان قسمين كبيرين، سنعمد فى وصف الأشياء لمعالجة وظيفة الوصف، وخصائصه.

وظيفة وصف الأشياء: تبدو وظائف وصف الأشياء فى الرباعية منحصرة فى وظيفة واحدة، هى الوظيفة التفسيرية. وهى هذه المرة لا تتعلق بخدمة الحدث، وإنما تختص ـ تحديدا ـ بالشخصية، فتكسبها أبعادًا دلالية، تُستكنه من الأشياء التى تملأ المكان، ومن كيفية ملئها إياه. لأن المكان هو فى آخر الأمر ساكنه.

ومن هذه الدلالات نجد الزهد في الدنيا، والتعفف عنها: "أخيرًا خرج من الكوخ يجر كليما قديما تآكلت أطرافه وحواشيه وبهتت ألوانه وخطوطه.." [نداء الوقوق: ١٥٨]. ولا نعدم إلى جانبها دلالات الفقر وبساطة الحياة، وبعدها عن التكلف والتعقيد، وكثرة الاستعمال.

وقد يجمع إلى هذه الدلالات الاستنفار، وعدم الشعور بالاستقرار، والتأهب، والاحتياط، والحذر: "تسلل داخل الخباء وانتزع من الصندوق كل ثروته: ملابس المناسبات الزرقاء وثلاثة أنواع من الأسلحة وحزام جلدى قديم مطرز بالرصاص" [الواحة: ٣٣٦]. وهذا ما اتسمت به حياة غوما، وما تتطلبه الحياة في "صحراء" غير خالية من المعارك، والقتال، مع الطبيعة، والبشر.

وقد نجد ما يناقض الدلالات السابقة، كالاستقرار، والغنى، والإقبال على الحياة: "فوجده يستلقى على أريكة فاخرة من مكتبه المكيف يضع رجلا على رجل ويدخن غوليونا فخمة. طلب قهوة، وكوبا من عصير البرتقال المثلج وألقى بالجريدة الإنجليزية جانبا" [أخبار الطوفان الثانى: ٦١][١٥]، يضاف إليها دلالات حضور الغرب بثقافته (الجريدة، والغليون)، وصناعته (مكتب مكيف، المثلج)، ونظمه الإدارية (أريكة فاخرة).

كما يمكن لنوع الشيء أن يحدد دواخل الشخصية، ويكشف أعماقها: "سارع العساكر وفرشوا الأرض بالأغطية و(هيأوا) لرئيسهم مائدة المساء. صففوا الزجاجات والكؤوس وفتحوا معلبات اللحوم" [نداء الوقوق: ١٥٩]. فتقديم الزجاجات، وهى زجاجات خمر، له علاقة بشخصية "بورديللو" الضابط الإيطالى. ذلك أن وجوده، ووعيه ارتبطا بوجود هذه الزجاجات، وتوافرها. فإذا كان لكل مكان يدفن فيه ضعفه على حد تعبير غوما، وهو الذى دفن ضعفه في الجبل، ووجد العزاء فيه، فإن بورديللو كان قد دفن ضعفه في قوارير الخمر، وقلل اللاقبى: "دفن الإحباط في قوارير الخمر... فاستولى عليه اليأس والحزن وبحث عن العزاء في قلل اللاقبى" [نداء الوقوق: ١٦٠]. ولكن إذا كان جبل غوما مكانا أفضى به إلى تأمل ذاته وحقيقتها، فإن زجاجات الخمر أفضت ببورديللو إلى الاغتراب عنها، إذ إنها تغيب حقيقة ذاته عن ذاته، وتزيف له حقيقة فعله؛ فيرى الظلم عدلا، والضعف قوة، وتنقلب لديه المفاهيم مثلما انقلبت لدى الجنود الأحباش، ولدى آجار نفسه بعد أن أفقدته الخمر مداركه: " لم تعد النار نارا ولا الفحمة السوداء الراقدة في قلبها تازايت ولا العواء الأليم الصادر من الذئاب الملتاعة هو عواء ولا الأم الراقدة بجوار الموقد هى أمه ولا الشقاء الذى يقفز في مقلتيها المفزوعتين هو شقاء ولا الكابتن.. هو نفسه الكابتن الكريه" [نداء الوقوق: ١٦٩].

وتستقى - كذلك - من وصف الأشياء الهوية كما في وصف اللثام، وطبق الكسكسى، وكوب الحليب وعصير التمر[١٦].. والوحشية، والجهل كما في وصف أحذية البوليس[١٧]، السخرية والاستهزاء كما في وصف بزة الشرطى العسكرية[١٨]. وغير ذلك من الدلالات.

خصائص وصف الأشياء: ويمكن حصرها في سمتين أساستين: الانتقاء، والإجمال.

- **الانتقاء:** وهو سمة عامة تجرى على وصف الأشياء كلها في الرباعية، من أثاث، ومأكولات، ومشروبات. فكل ما يذكر منها يجد وظيفته الدلالية الملتحمة بالمناخ الدلالى العام[١٩]. بل إن السارد - كما سبق في الأمثلة الخاصة بالأشياء - يكتفى - أحيانا - بذكر عنصر واحد من عناصر الأثاث كالحصير، أو عنصر واحد من عناصر المأكولات كطبق الكُسكسى، أو عنصر واحد من عناصر المشروبات ككأس الحليب، أو عنصر واحد من عناصر الملبوسات كأحذية البوليس.

- **الإجمال**، وعدم الدخول في تفصيل الأشياء، والاكتفاء بذكرها مجتمعة مما ينفى التناسب بين حجم التراكم النصى، وعدد الأشياء. فيذكر في كلمة واحدة ما لا حصر له من الأمتعة: "لو رأيت أكوام الأمتعة في بيتى لدى قافلة حمير" [أخبار الطوفان الثانى: ١٥١]، أو من اللباس: "لاحظ الشيخ غوما ثلاث سلال مصففة بجوار المدخـل مليئـة باللباس" [الواحة:

٣٦٣]، أو من الأثاث: "وهو يتمشى فى الغرفة المستطيلة التى يتناثر فيها أثاث أنيق" [أخبار الطوفان الثانى: ١٠٣]، أو من المقتنيات، أو الأشياء، أو الأطعمة: "ويستمر يغريهم بالمقتينات الزاهية والأشياء الملونة والأطعمة الحلوة" [أخبار الطوفان الثانى: ٣٥]. ولكن ما الأشياء؟، وما الأمتعة؟ وما اللباس؟، وما المقتنيات؟، وما الأطعمة؟. كلها غير مذكورة، وغير مفصلة فيه. أيكون لهذا التغييب دلالة الرفض، والتحقير، وموقف صارم تجاه الأشياء؟. لعل قول الشيخ غوما يكون لهذا السؤال الإجابة الكافية الشافية: "والله لن تجدوا طريقا إلى الخلاص من الوباء ما دمتم تحملون فوق ظهوركم الممتلكات. الوباء يختفى بين الأمتعة فى صناديق المقتنيات وداخل ثنايا الثياب الزرقاء" [الواحة: ٣٣٢].

وقد تجد هذه الدلالة ما يسندها فى التفات السارد إلى التفصيل فى الأشياء إذا كان المكان مكانا غير واقعى فقط: "فوجد نفسه.. نائما فى فراش وثير لم يحلم بمثله من قبل تحيط به الوسائد الناعمة والبسط العجمية الفخمة التى تغوص فيها أقدام الجوارى.." [أخبار الطوفان الثانى: ١٤].

خصائص المكان:

أعنى بخصائص المكان أن يكون ما لا يمكن أن يكونه غيره، أو أن يكون له ما لا يمكن أن يكون لغيره. فالمكان إضافة إلى خصائصه الجغرافية، والهندسية كالطول والعرض، والارتفاع، لابد من أن يمتلك خصائص غيرها خاصة بالنص الذى يحتضنه. وهذا مدار البحث فى هذا الحيز منه. فإضافة إلى ما تقدم من خصائص، تضمنتها وصف المكان، والأشياء، يمتلك مكان الرباعية خصائص أخر، أهمها الطابع الصوفى، والثنائيات المتضادة.

صوفية المكان:

متى يمتلك المكان فى الرباعية خصيصة المكان الصوفى؟

حين ينفلت المكان فى الرباعية عن حدود المكان الطبيعية، فيتسع إلى ما لا نهاية، ويرتفع إلى ما نهاية، يتحول من مكان محس إلى مكان مجرد، أى يتحول إلى مكان ذى طابع فلسفى، صوفى. والعكس مماثل، فحين يضيق المكان إلى حد تنتفى معه حدود المكان المادية، يكتسب المكان طابعه الفلسفى، الصوفى، ويصبح الجسد - ساعتها - مكانا "شيقا"، أو قوقعة ثالثة بين قوقعة الأم، وقوقعة القبر. ويصبح - بذلك - سجنا مسعيا إلى الفكاك منه. فكأنه وعاء، وكأن الروح فيه بخار حبيس: "عاد آهر للاعتناء بوعاء الشاى الذى يئن فوق الجمر أنينا موجعا مكتوما محاولا أن يكتم البخار الحبيس" [نداء الوقوق: ٦٧]. أليس الجسد، هذا الجلد، هو منطلق المكان وبدايته التى ما قبلها بداية؟!. أليس هو الحد الفاصل بين الروح، والعالم؟!

ترتبط صوفية المكان فى الرباعية بشخصيتين هما مهمدو وغوما[٢١]، وتتوضح من خلال مظاهر عديدة، ومتنوعة، أهمها:

- **رفض المكان المغلق**، ونشدان المكان الطلق: يبرز المكان المغلق فى أبسط أشكاله أماكن سكن، بيوتا طينية، أو أكواخا. يراها غوما قيدا يحد حريته، ويقيد حركته، جسده، وعقله، ويسلبه الطمأنينة: "حتى فى الزمان القديم عندما لجأ إلى الواحات.. كان هذا الأرق الوحشى يراوده كلما نام تحت السقف" [الواحة : ١٢]. وكأن هذه البيوت - بانغلاقها - تمنعه الانفتاح على رحاب الكون وتحجب عنه ملكوت الله المطلق، فيستبدلها بالعراء، والخلاء: "وكان كثيرا ما يضطر لأن يزحف فى قلب الليل هربا من الجدران والبيوت المسقوفة ويستلقى فى الخلاء" [الواحة: ١٢]. ثم يستطيع أن يتأمل الذات الإلهية وجمالها من خلال تأمله سحر الكون، ونورانيّته. وثم تفتح له الملائكة عروشها، فيتحد "تحت السماء العارية الصافية المرصعة بالنجوم حتى الصباح" [الواحة: ١٢].

وحين انتقل إلى الواحات، واضطرت القبيلة لأن تستبدل بالخيمة الكوخ، ظل غوما متشبثا بالخيمة، ليس لأنها عنوان الصحراء فحسب، ولكن لأنها تحولت إلى رمز صوفى يمنح غوما السكينة، والطمأنينة. ومع ذلك، مع انفتاح الخيمة وسعتها، ظلت سكنا لا يسكنه غوما كثيرا، حسبه أن يقضى فيه القيلولة، والليل: "ربما لهذا السبب ما يزال غوما متشبثا بالحياة داخل الخيمة.. يأوى إليها مرة فى القيلولة ليحتمى بها من جحيم الشمس ومرة مع حلول الليل" [الواحة : ١١].

وإذا كان موطن السكن أبسط أشكال الأمكنة المغلقة التى يسهل تخطيها أو تجاوزها بإيجاد البديل، فإن أعقد الأمكنة، وأكثرها ضنى، المكان الذى تقيم فيه الروح، أعنى الجسد، ولذلك تظل الخيمة، كما يظل العراء، والخلاء..، خلاصا جزئيا، ما دام الروح فى الجسد مقيما: "والخيمة التى يرى فيها أنها رمز للحرية المفقودة لن تأتى له بالخلاص المنشود رغم أنها ربما قدمت له بعض العزاء" [أخبار الطوفان الثانى: ٢٢].

وما أشد شقاء غوما حين وعى ازدواجية الروح والجسد، وأدرك أنه سجين نفسه، وأن قدره أن يكون كذلك، رغم إدراكه الداء والعلة: "ألم تلاحظ أنى محبوس داخل جدران قوقعتى من زمان؟!" [نداء الوقوق: ٦٦].

- **العزلة المكانية:** عاشها مهمدو مثلما عاشها غوما. عاشها مهمدو فى مغارة فى قمة جبل، بين الجماجم، مضربا عن الدنيا ومتاعها، زاهدا فيها وفى لذائذها. وقد منحته هذه المغارة السكينة، وآمنته من جحيم البشر. ووهبته نور المعرفة فالتفت إلى ذاته، وأدرك حقيقة نفسه فبلغ القناعة ووصل إلى الرضى.

وعاشها غوما فى الصحراء، وفى الجبل، وفى مدنه الأسطورية، وغيرها من الأماكن. وإن قاربت الصحراء أن تفضى به إلى الانتحار، فإن الجبل بعظمته، أرجعه إلى حظيرة ذاته، تعبد فيه كما تعبد الرسول (ص) فى الغار، فعوضه عن دونية المادة، وعن اللذة الأرضية، ورفعه عن مطالب العامة، ومنحه صفاء الروح.

كان الجبل جبلا صوفيا، قمة ليس سهلا الوصول إليها. فكانت حكرا على الشيخ غوما لم يصل إليها الشيخ آهر، ولم يكن فى نيته ذلك، لأن المادة أثقلته، وغلفت روحه، وأقعدته عن أن يطلب السمو، وألزمته الأرض. وحين اضطر إلى الصعود تذمر، واشتكى: "لم أتصور أن يكون الجبل عاليا إلى هذا الحد. إنى أصعد القمة لأول مرة" [البئر: ١٧٥]. وكانت تلك آخر مرة. ولئن بلغها آيس الصبى، فبالاعتماذ على جده غوما. وحين كان وحده، عجز فـ"قرر أن يؤجل تسلق الجبل فاتجه إلى بيت باتا [البئر: ٢١٠]، لأنه ما زال لم يتحرر من سلطة الشهوة، والنوازع المادية (بيت باتا)، تلك التى تجاوزها غوما.

لم يعش غوما فى خلواته بعيدا عن الناس، ولكنه عاشها - كذلك - وسطهم. فهرب من الزحام فى قلب الزحام. وعاش الغربة فى قلب الألفة حين كان يعتصم بحصون مدنه الوهمية: "يروق للشيخ أن يسأله بعد كل عودة من الغياب العجيب: "خير إن شاء الله يا شيخنا، إلى أين وصلت فى رحلتك؟ حاورناك كثيرا فلم تعرنا حتى الانتباه!" [نداء الوقوق: ٤٨]. وكيف يعيره انتباها من كان يرى أن "فى الزحام يسيطر الدهماء ويعلو صوت الباطل على صوت الحق"؟ [نداء الوقوق: ٢٣٧].

رفض الاستقرار، وإدمان الرحلة، والترحال، والتنقل، والاستنفار، بدلا من إدمان الاستقرار. لأن الاستقرار يورث عبودية المكان: "إنهم يمارسون الحرية طالما استمروا يتنقلون ويهاجرون ولكن لا يلبثون أن يضعوا القيد فى أعناقهم بمجرد أن يرتضوا الاستقرار" [نداء الوقوق: ٢٥]. وعبودية المكان تورث عبودية الأشياء: "هذه مساوىء الاستقرار فى مكان واحد كلما بقيت

مدة أطول كلما تكومت حولك الأشياء العديمة النفع ومع الوقت يمكن لهذه الأشياء أن تنهار على رأسك فتكتم أنفاسك" [أخبار الطوفان الثانى: ١٥١]. كما يورث عبودية الإنسان: "العطش إلى الحكم يلازم حياة الاستقرار. لا يمكن أن تكون السلطة مرادفة لقوم يحترفون التنقل والترحال.. ولكن لا يلبثون أن يضعوا القيد فى أعناقهم بمجرد أن يرتضوا الاستقرار.. هنا لابد من أن يبحثوا عن حاكم يحكمهم حتى لو لم يوجد" [نداء الوقوق: ٢٥].

فالحرية - إذا - مشروطة بالتخلص من كل القيود، قيود المكان، وقيود الأشياء. لأنه "إذا أدمنت تنازلت عن جزء من حريتك" [نداء الوقوق: ٥٨]. وهذا ما عانت منه القبيلة فى الواحة، وما يعانى منه إنسان المدينة. ومن هنا رفض غوما المدينة، وعطاياها: "خبز المدن دائما يعقبه الشر. بل يخفى الشر فى جوفه شاء الفاعلون أم أبوا. عن حسن نية أم سوئها .. خبز المدن دائما مسموم" [نداء الوقوق: ٣٠٦]. ومن هنا - كذلك - كانت دعوة الشيخ غوما لهجر المدينة، ونبذها: "إذا أردت أن تتقى شر المدن فهاجر إلى أبعد نقطة فى صحراء الله الواسعة" [نداء الوقوق: ٣٠٦].

تأمل الطبيعة والتعلم منها: ولعل هذه اللحظات الطقوسية لا تكتمل إلا فى لحظات بعينها. هى لحظات الغروب، للصغار (عياش الدوس)، وللكبار (غوما، كونسا) كل يقدس هذه اللحظة، لأن الإنسان يرى فيها النهاية. نهاية مأساوية لسلطان كاسر، لا يعرف جبروته غيرهم. لا يعرف جبروته إلا من عايش الشمس فى الصحراء. وحده يدرك مدى الفاجعة، حين تستسلم الشمس فى النهاية، طائعة لسلطان الموت: "العنفوان والقوة والتمرد والشباب كل شىء يركن إلى الهزيمة وينتهى إلى الشيخوخة. هذه اللحظة هى شيخوخة الشمس. الشيخوخة تهزم الشمس وتفرض عليها أن تركع وتستسلم مثل بقية المخلوقات" [نداء الوقوق: ٤٩].

هذه اللحظة لا تقول كل شىء، حسبها أن تهمس للإنسان، وأن تلمح له، وأن توشوش له بصمتها، وما عليه إلا أن يقيس، وأن يتعلم، وأن يتأمل نفسه أولا، وغيره آخرا، فـ"إذا كانت الهزيمة مكتوبة على جبين الشمس فماذا يقال عن الإنسان البائس الضعيف منذ الولادة؟ بأى حق يكفر بالناموس ويتكبر ويتجبر ويعتقد أنه خالد؟ ولماذا يستنكر أن تزحف الشيخوخة وتضع الحد الطبيعى العادل لطموحاته الباطلة" [نداء الوقوق: ٤٩][٢٢]. ولماذا؟ ولماذا؟ ولماذا؟..، أسئلة غيرها ليس لها إلا أن تضخم الجانب الروحى، وتزهد فى الدنيا، وتقتل الرغبة فيها.

هكذا تكون الصحراء / المكان، بكل ما فيها أكبر معلم يقدم أنفس معرفة[٢٣]، ولكن ليس جميعنا يحفظ الدرس، وليس جميعنا يعتبر. بل إن أغلب البشر يضيع فرص اليقين، وربما أفاق بعد فوات الفوت: "ولكننا ضيعنا حياتنا يا شيخ عبد الجليل، ولم نتعلم شيئا.. الصحراء معلم حكيم لم نستمع إليه طول حياتنا، لأننا كنا مشغولين بتنفيذ أوامر النفس التى لا تأمر إلا بالسوء" [أخبار الطوفان الثانى: ١٥٣].

ومما يضفى على المكان خصيصة التصوف - كذلك - دخوله فى علاقات تناص مع غيره من الأمكنة المقدسة، مما يعطى المكان طابعا قدسيا مستقى من قدسية المكان الأول "ها قد اكتملت حجتنا إلى الصحراء. تنفسوا ملء الرئتين وانظروا حولكم فى البرية الممتدة بلا حدود، الصحراء كعبتنا دائما" [الواحة: ٣٥١]. فتكتسب الصحراء بهذا التداخل مع المكان الدينى طابع القداسة، والطهارة، ويمنحها صفات المنقذ.

ولكن لنا أن نسأل: أكانت صوفية غوما - بما أنها ارتبطت به أكثر من غيره من خلال ارتباطه بالمكان ذى الخصائص الصوفية - صوفية سلبية؟ لم تكن صوفية غوما صوفية انهزامية تدعو إلى الارتكان، والتواكل، والتسليم، والقعود والانعزال، ولكنها صوفية تكسب القدرة على المواجهة[٢٤]، والتحرر من كل ما يمثل قيدا. لأن الحرية فى مذهبها مشروطة بالفعل، والفعل وحده دون سواه: "وهل الحرية رخيصة إلى حد أن تنالها وأنت تهجع فوق الكليم الفخيم وتتلقى

الهبات والعطايا من حكام المدن؟" [نداء الوقوق: ٣٠٨]. وهي إلى جانب الفعل ترتبط كذلك بالاعتماد على النفس، وخوض التجربة، والبحث المستمر وصولاً إلى منابع اليقين. وهي كذلك عزوف عن حضارة العصر، وما تورثه، فى محاولة لإشباع الجانب الروحى فى الإنسان الذى ملأته الحضارة مادة، وعبودية.

- الثنائيات المتضادة:

وهى فى حقيقتها مكمل لصوفية المكان. لأن منطلقهما واحد. هو الثنائية: ثنائية المادة والهيولى بحسب تعبير الفلاسفة، أو الصورة والجوهر، أو الروح والجسد.. ولأن سمتهما واحدة هى المطلق، فإذا كانت الصوفية تنشد المطلق، فإن الثنائيات المتضادة فى الرباعية تكاد تكون هى الأخرى مطلقة، فحيثما بحثنا عنها فيها نجدها، بين النقيض ونقيضه، وفى قلب الشىء الواحد نفسه. وكأن الثنائية لا تكتسب أهميتها إلا حين تكون فى الشىء الواحد نفسه، حيوانا كان أم جماداً، إنسانًا كان أم مكانًا.

يمكن تتبع الثنائيات المكانية المتضادة فى الرباعية من خلال الثنائيات التالية:

- الداخل / الخارج: وتكون هذه الثنائية بين الإنسان وذاته: "ولكنى تجاهلت صوتى الداخلى. دائمًا نتذكر صوتنا الداخلى عندما يكون الأوان قد فات" [نداء الوقوق: ٩١]، وبين الإنسان والإنسان: "فى الخارج ازدحم الرجال واتخذ الشيوخ أماكنهم فى الداخل" [البئر: ٣٢][٢٥]. وبين الطبيعة والإنسان: "برغم البرد المنهمر فى السماء إلا أن أعماقه ظلت تغلى كالمرجل" [الواحة: ٢٣٩]. وبين الأشياء والأشياء. "البيضة الثالثة متماسكة البياض من الخارج رخوة المحار من الداخل"[الواحة: ١٨٩]. وهذه الثنائيات فى الرباعية قد تكون متفقة، وقد تكون مختلفة. فإذا كانت متفقة فإنها يمكن أن تكون:

- داخلها متفق مع خارجها ظاهرًا، وباطنًا: وهو الاتفاق الحقيقى: "شرب من ماء العين محاولاً أن يطفى نارين (نارًا) تتأجج فى داخله و(ناراً) تتأجج فى خارجه" [الواحة: ١٩٠][٢٦]. فالنار التى تتأجج فى داخله نار الحر، ولهيب الشمس. والنار التى فى داخل غوما هى نار هزيمته مع باتا، ومع الطبيعة. داخلها متفق مع خارجها ظاهرا فقط، وهو الاتفاق الزائف: "فرفع صوته بالتحية وهو يجول ببصره بين الأوانى والصحون القذرة المتناثرة فى الخارج دخل المغارة.. مازالت الجماجم المفقودة العينين تطل من جدرانها.." [الواحة: ٢٥٣، ٢٥٤][٢٧]. فالخارج فوضى وقذارة، وصحون متناثرة. والداخل جماجم مفقودة العينين، موحشة. إلا أن هذا الاتفاق ظاهرى فحسب، ذلك أن الخارج يظل قذرًا، ولا يمكن أن نفهمه إلا على أنه كذلك. بينما لكى نفهم الداخل، لابد أن نعبر به إلى الجانب المجازى المتستر وراء هذه الجماجم المفقودة. حينها نفهمها على أنها الحقيقة. وأى شىء أجمل من الحقيقة؟ هكذا، يتبدى زيف التماثل بين الخارج الذى يظل قبيحًا، والداخل الذى يصبح جميلاً.

وإذا كانت الثنائيات مختلفة فإنها يمكن أن تكون:

- داخلها مختلف مع خارجها ظاهرًا وباطنًا. وهو الاختلاف الحقيقى: "ويستحسن أن نلجأ لظل الخيمة. الدنيا فى الداخل خانقة" [البئر: ١٧٢]. فخارج الخيمة حرية، وهواء، وانطلاق، وحياة. وداخلها اختناق، وضيق، وسجن، وموت.

- داخلها مختلف مع خارجها ظاهريًا فقط. وهو الاختلاف الزيف: "تمتم بآيات القرآن وهو يدخل البيت.. فى الخارج سمع الطبول تُقرع، وتناهى إلى سمعه أصوات النساء، وهى تحاول أن تنتظم فى إنشاء لحن سماوى شجى" [البئر: ١٩٠]. ظاهريًا، توجد فى الخارج ضوضاء، وضجيج. وفى الداخل صمت، وسكون، لكن هذا التناقض ينطوى فى داخله على تطابق. ذلك أن

الغناء كان لحنا سماويا شجيًا، حزينًا، يعطى الموت (انتحار أماستان) طابعًا طقوسيًا، عجيبًا. ويغلفه بغلاف جنائزى حزين، وكأن الخارج جاء ليكمل الداخل.

هكذا فإن قيمة الثنائية الداخل / الخارج، تكتسب أهميتها الدلالية حين تكون زائفة، لأنها تحقق بهذا الزيف انزياحًا أكبر عن المعنى الظاهرى، ليبحث عنه فى مستوى ما وراء اللغة، فتتوالد الدلالة من الدلالة.

ـ الانفتاح / الدائرية: من الطبيعى أن يكون الانفتاح سمة المكان فى الصحراء وأحد خصائصه المهمة. وطبيعى أن يدلل هذا الانفتاح على كل ما له صلة بالحرية، والانطلاق. ولكن للانفتاح فى صحراء الرباعية سمة أخرى. إذ كلما انفتح المكان، وأصبح عراء، وخلاء، امتلك طابع المكان العدائى. وأصبح وحشًا قابلاً لأن ينقض فى أى لحظة: "كانت البيداء تمتد أمامه فى إصرار وعناد وكأنها تتحداه ولا تنوى أن تنتهى. تمتد أمامه وتطارده من الخلف أيضا، وتنتشر حوله وتغرقه فى متاهة أبدية شاملة" [البئر : ١٥٥]. فظاهر المكان انطلاق، وباطنه انطباق، بل إن ظاهره نفسه انطباق، بما أنه يحاصر من الأمام، ومن الخلف، مما تصبح معه كل محاولة للنجاة عبثًا، وكل فعل للحياة باطلا.

يقل الامتداد فى الواحة. ويصبح العراء نفسه فيها محاصرا: "فنصبن حلقة حول الطبول وآلات "أمزاد" فى العراء الذى يمتد بين الأكواخ وغابات النخيل" [الواحة : ٥٠]. ويكاد المكان ينغلق ما عدا خيمة الشيخ غوما بقيت متصلة بالعراء منفتحة على الخلاء: "راقب السراب فى العراء الممتد فى مواجهة الخيمة" [الواحة : ٢٣٣]. وإذا اتسع المكان فى الواحة، فإن اتساعه حسبه أن يكون اتساعًا مجازيا كاذبًا، لا يتجاوز فى حقيقته جدران بيت: "رحبت بهما وعادت تجلس فوق الكليم الفخم الذى يكفى حجمه لفرش حجرة الجلوس الواسعة" [الواحة : ٢٠].

وينعدم المكان المنفتح فى المدينة كلية، ولا يوجد إلا فى أطرافها. وحتى الشيخ غوما ـ الملازم للعراء دائمًا ـ حين زارها، كان يدرك مدى انغلاق هذا المكان، فآثر النوم فى العراء على دخول المدينة: "آثر أن يقضى ليلته فى فضاء الرملة على أن يبكر فى دخول الجوهره" [نداء الوقوق: ٥٠].

ولعلنا لا نجانب الصواب حين القول إن المكان فى الرباعية رغم صحرائه، واتساعها يظل مكانا مغلقا، أو يأخذ الشكل الدائرى دائمًا، بدءًا من أصغر وحدة مكانية دائرية فيه التى هى الجسد بالنظر إليه بداية المكان، فالقوقعة.. وصولا إلى الصحراء كما رأينا أعلاه، مرورا بدوائر شتى كالخيمة، والكوخ، والكهف، والبيت، والقصر، والمعهد، والمطعم، والطاولة، والواحة، والمدينة. وكأن المكان فى طبيعته دائرة، أو لا يخرج عن الدائرة، من خرج عنها ـ كما يقول إبراهيم الكونى ـ تصبه اللعنة، ذلك أنه خرج عن حدود المكان، وبهذا يكون قد خرج عن حدود الله.

تبدو الدائرية من خلال أمرين : دائرية المكان، ودائرية الحركة"[٢٨].

تبدأ دائرية المكان ـ حقيقة ـ فى الواحة، حيث كل شىء يحاصر كل شىء يحاصر المكان المكان، فيشكل ـ بهذا ـ دوائر متداخلة، تكاد لا تنتهى: "حول العين تلف أشجار التين والرمان والكروم وأنواع نادرة من النخيل .. تلتف الأشجار حول العين فى حزام أخضر بديع كالإكليل، وفى قلب الدائرة تطفح العين بالمياه الساكنة الخضراء.. حيث يطلق سراح المياه من فتحة مغلقة بصخرة وكتل من الليف والخرق" [الواحة: ١٣]. فالدائرة تتوالد من الدائرة، حتى يصبح المكان مشكلا من الدوائر فحسب (حول، العين، تلتف، أشجار، التين، الرمان، الكروم، النخيل، تلتف، الأشجار، حول العين، حزام، إكليل، قلب، الدائرة، التين، المياه، فتحة، مغلقة، صخرة، كتل، الليف، الخرق)، وحين أراد المكان أن ينفتح عبر "الفتحة" أغلقها السارد، بل

أحكم إغلاقها بصخرة، وكتل من الليف والخرق، حتى يطمئن إلى دائرية المكان، مثلما يطمئن إلى انحباس الماء فيها.

ويحاصر المكان الإنسان: "فاكتفى أن أودع السجين دارًا مظلمة" [الواحة: ١٢٢]. واطمئن فحتى المكان فى الواحة يغدو هو الآخر محاصرًا: "ومضت (كتل الطين) تضيق الخناق على الواحة الراقدة فى قلب الطبق المستدير" [أخبار الطوفان الثانى: ١٣٩].

تضيق دائرية المكان أكثر فى المدينة[٢٩]. وليس الضيق ضيقًا من حيث دائرة المكان، فذلك متوافر فى الواحة حتى من خلال دوائر النار التى اتخذها الأهالى وسيلة لمقاومة العقارب[٣٠]، ولكن من حيث الوعى بدائرية المكان، وعى الإنسان بسجن المكان، ومحدودية حركته فيه؛ الذهنية، والجسدية، فقد ميز دائرة من أخرى، سجنا من آخر، ففاضل بينهما: "فى دائرة القسم الداخلى ثمة هدف. فى الغابة تتخيل أنك حر، ولكن بأى حرية تتمتع وأنت تهيم بلا هدف كحمار الحقل" [نداء الوقوق: ١٩٦]. ويمنحه وعيه هذا محاولة الخلاص والتحرر: "تحرر أخيرا. خرج من الحفرة. من المقبرة التى وجد فيها نفسه مدفونا منذ المهد. الآن أفلت من الفخ من السلطات. من الحبس الوهمى الذى يفوق قضبان السجن الحقيقى بشاعة وخنقا للحرية" [نداء الوقوق: ٢٠٤]. فإذا به يخرج من حفرة إلى حفرة، ومن مقبرة إلى مقبرة، ومن حبس وهمى إلى حبس حقيقى. وكأنه حين تحرر من دائرة المكان، أو حين حاول التحرر منها أصابه الموت، وكأن الحياة لا تكون إلا فى شكل دائرى، وإذا انفتح، أو اتسع فلا ينفتح إلا على الموت[٣١]. فحين رفض عياش العودة إلى الحقل مات.

تتضح دائرية الحركة من خلال حركة الشيخ غوما. مهما اتسعت حركته لابد أن تنتهى حيث بدأت. هاجر من الصحراء وعاد إليها، وهاجر إلى الواحات وعاد إليها حين انتقلت القبيلة إلى الواحة: "الشيخ غوما أسعد حظًا. لقد درب نفسه على الحياة فى الواحات من زمان" [البئر: ٢٢٠]. وذهب إلى المدينة وعاد منها. وحين ذهب إليها ثانية: "جره آهر إلى الفندق القديم الذى أقاموا فيه عندما استضافهم الوالى" [نداء الوقوق: ٧١].

ومهما ضاقت دائرة حركة الشيخ غوما فلابد لها ـ كذلك ـ أن تنتهى إلى المكان الذى انطلقت منه، وإن تعددت دوائر حركته: "وصل كوخ مرزوق مهرولاً. دار حول الكوخ مرتين ثم توجه نحو البئر. فحص الحبل الذى ينتهى طرفه الآخر بالدلو المدلى داخل البئر وعاد إلى الكوخ مرة أخرى" [الواحة: ٢٤٤][٣٢].

ولكن ما الذى يميز حركة غوما من حركة سواه؟

تأخذ الحركة الدائرية أشكالا مختلفة. منها ما هو فى شكل دائرة لها القطر نفسه من أى زاوية قستها. ومنها ما يكون له فى نطاق هذه الدائرة زوايا، وانحرافات، وتختلف حركة الشخصية باختلاف هذه الأشكال الدائرية نفسها.

تلتزم حركة مهمدو شكل الدائرة الأولى: "انحرف يمينًا عازمًا أن يقفل نصف الدائرة من الطريق الغربى" [أخبار الطوفان الثانى: ٨٢]. فتخلو ـ بهذا ـ من أى انحراف، وتنتفى منها الزوايا، مما يكسبها ـ إضافة إلى العجز ـ دلالة الاستسلام، والتسليم، والرضى. وهى القناعة التى بلغها مهمدو أواخر أيام حياته: "أما الأمر فى السبعين فقد اختلف. قابلتها بالرضى والطاعة والتسليم بالمكتوب بدل التمرد وحرارة البحث والتململ فى الأربعين" [أخبار الطوفان الثانى: ١١].

إلا أن شكل الحركة لدى غوما له شأن آخر: "أما الشيخ فتوجه إلى البيت مع المساء قاطعا المسافة التى تشكل الضلع الأخير من مثلث رحلته اليومية" [الواحة: ١٨٤][٣٣]. فدائرة حركة غوما لا يتوافر فيها الانحراف فحسب، ولكنها تأخذ شكل مثلث، والمثلث لا يكون إلا بزوايا حادة، وهذا ما طبع حركة غوما فى الواحة. وهى حركة قائمة فيها على أضلاع ثلاثة:

النخلة، والسانية، ومغارة مهمدو. تنطوى هذه الأضلاع - هى الأخرى - على أقطاب دلالية ثلاثة: التأمل، والمادة، والموت، الفلك الذى يتخبط فى خضمه غوما، ولم يعرف فيه مخرج اليقين. ولذلك كانت حركته ذات بعد لا ينبىء عن الاستسلام، والرضى، والقبول، كما كان الأمر عند مهمدو، وإنما ارتبطت بالرغبة الحادة فى التجاوز، وفى الانطلاق، ورفض كل ما يمثل قيدا، سواء أكان فى المكان الواحة، أم فى المكان الجسد، جسد غوما نفسه، فهى رغبة فى تجاوز الآخر، وتجاوز الذات نفسها، وإن كانت دائما ترتد إلى محورها، وتعجز عن العبور: "تحرك غوما فجأة ومشى باتجاه السياج حتى كاد يرتطم به ثم عاد" [الواحة: ٢٦٨]. وكأن هذا الارتداد ضرورى ليواصل غوما الحياة لأنه لو لم تعد حركته إلى بدايتها، لخرج غوما من الجسد، وانتهت الرحلة، ومعها تنتهى القصة.

لم تكن حركة غوما لتطبع بهذه الحدة، وهذا العنف فى الصحراء، فكانت حركته - مع أنها دائرية - خالية من الزوايا: "تناول عود حطب وقال وهو يرسم دائرة كبيرة فوق الرمل" [البئر: ٤٤]، ولم تكن حادة إلى هذه الدرجة التى بلغتها فى الواحة، حيث اشتد التململ حين اشتد قيد المادة وكثرت الهزائم.

- الارتفاع / الانخفاض : تتصل ثنائية الارتفاع / الانخفاض - مثلها مثل غيرها من الثنائيات - بخصيصة صوفية المكان لارتباط الارتفاع فيها بالجانب الروحى، والانخفاض بالجانب الجسدى.

خص الارتفاع الحيوان كالغزلان، والأشياء كالقبور والماء[٣٤]، وعناصر الطبيعة الأخر كالجبال والرمال ، والإنسان، ويعد الشيخ غوما الشخصية التى ميز الارتفاع وجودها فى الرباعية من أول ظهور لها فيها: "ظهر الشيخ غوما فوق المرتفع" [البئر: ٩]، إلى آخر ظهور لها فيها: "أجبر نفسه على الصمود فوق المهرى" [نداء الوقوق: ٣١٤]. وما بينهما لزم فيه الشيخ غوما المرتفعات[٣٥] فكانت عنوانا له.

مثل المكان المرتفع فى الرباعية مكان حماية للإنسان من الموت: "جلس الشيخ غوما خلف الربوة التى تشرف على الموقع الشرس" [البئر: ٩٣][٣٦]، ومن الرذيلة والنوازع المادية: "ساعده الإفلات من زهرة والتخلص من رحمة طريقه الجديد الذى لم يعد يمر على بيت زهرة.. ولكنه أصبح يخترق سلسلة البيوت المصطفة شرقى الجبل " [أخبار الطوفان الثانى: ٥٢]. كما مثل مكان حماية الحيوان: "إنها قطيع كامل لجأت إلى المرتفعات هربا من بنادق الصيادين" [أخبار الطوفان الثانى: ٥٨].

وكان الارتفاع مساعدا على التأمل: "وقف الشيخ غوما فوق المرتفع وراقب فى عتمة الغروب أفواج النازحين" [البئر : ٧١]. وارتبط بقوة الفعل: "أشعل غوما نارا هائلة شق دخانها عنان السماء" [البئر: ١١٧]، وقداسته وطهارته: "توضأ عند البئر وصلى فوق المرتفع ثم عاد إلى البيت" [البئر : ١٣].

إلا أن أهم ما يمثله المكان المرتفع فى الرباعية هو المنظومة القيمية المتصلة بالبطولة والإباء، والكبرياء والسمو، وهى متجسدة بوضوح فى أماكن الموت. ذلك أن الموت البطولى لا يكون إلا فى مكان "قمة". مات جبور واقفا منتصبا، ومات أخواد فوق مرتفع رملى، ومات عياش فوق الشاحنة، ومات آجار فوق الجبل، ومات غوما فوق الجمل. وإذا كان النقيض يدرك بنقيضه، فإن الموت إذا كان تلبية لنوازع الجسد ونداءاتها، لا يكون إلا فى المنحدر، بل ربما فى أسفله. مات أماستان فى البيت، وماتت زارا فى البئر، ومات أخنوخن بجانب البئر، ومات عارف فى الزريبة، وماتت باتا فى البيت، ومات خليل فى الحقل، وماتت زوجته فى البئر..

يستقر الإنسان فى الرباعية ـ دائما ـ فى أماكن منخفضة حيث يقيم مواطن سكنه: ".. أن المنخفض الذى تستقر الواحة فى قاعه كان واديا" [الواحة: ٣٤٠]. وحيث التجمع، والزحام: "..ماذا ترى فى الأودية.. أرى.. (زحاما).. (زحاما) من الناس" [البئر: ٣٠]. وحيث الولائم، والأفراح، والمهرجانات[٣٧]. ويضاف إلى هذه القيم المادية التى ارتبط بها المكان المنخفض، ارتباطه بالقيم المنحطة، والخنوع.. "ثم افترش الأرض مقتعدا القرفصاء، تحت أقدام الشيخ" [البئر: ١٠٦][٣٨]. إلا أن القيمة الأكثر التصاقا بالمكان المنخفض هى الدنس، والرذيلة: ".. بيت زهرة فى الزاوية تحت الجبل وينحرف منحدرًا حتى يسلمه بين يدى رحمة أسفل المنحدر فى السهل المنبسط" [أخبار الطوفان الثانى: ٥٢][٣٩]. وملاحظا التأكيد فى هذا المثل على الانحدار، والسفلية انطلاقا من تكرار كلمات كثيرة دالة عليهما فى حيز من الكتابة ضيق (تحت، منحدرا، أسفل، المنحدر، السهل، المنبسَط)، وهذا مما يوغل بهذا المكان فى الدنس. ويبعده عن الطهر.

ورغم حرص الإنسان على التشبث بالمرتفع / العلو، وجهاده وصولا إليه، وإجبار نفسه عليه، فإنه ـ لا محالة ـ ساقط منه: "أجبر (غوما) نفسه على الصمود فوق المهرى.. انهار فجأة فانزلق السرج بجواره" [نداء الوقوق: ٣١٤]. وكأن الإنسان حين يودع، لابد للجسد فى النهاية من أن يستقر على الأرض فى المنخفض. كذا كان الشأن مع آجار، وأخواد: "تدحرج حتى أسفل السفح مرة أخرى.." [البئر: ١٦٥].

ـ الشمال / الجنوب: إذا كانت ثنائية الداخل / الخارج قد ارتبط فيها متناقضاها رباط تلازم فلا يوجد الداخل إلا بوجود الخارج ولا الخارج إلا بوجود الداخل، فإن هذا الاقتضاء ـ غير منعدم فى ثنائية الشمال / الجنوب، لكنه غير مشروط ـ على الأقل ـ فى ظاهر النص. وإن وجد فإنه ـ غالبا ـ ما يكشف القيمة التفاضلية لأحدهما عن الآخر: "وحذره من محاولة التوجه نحو الشمال ونصحه بأن يلجأ إلى الجنوب فورا إذا أراد النجاة" [الواحة: ١٠٥]. أو يوظف لإبراز الصراع الدائم بين الشمال والجنوب: "ارتفعت الشمس كان يحجبها الشمال ولكن أشعتها بدأت تداعب قمم جبال الجنوب" [البئر: ١٠٥][٤٠]. ارتبط الشمال فى الرباعية بالشباب فكان لهم خلاصا، نشدوا فيه حريتهم: "قرر أن يهاجر إلى طرابلس سيقاوم السلطات ويخترق الحدود الوهمية نحو الحرية" [نداء الوقوق: ١٩٨]، وكان لهم حلما طالما راودهم: "إنه نسيم الشمال القادم من البحار البعيدة حيث تقوم المدن المجهولة وتنتشر المروج الخضراء دائما" [البئر: ٧٢]. وقطبا يحتد حركتهم، ومركزا يجتذبها إليه فى وقوفهم: "واليوم عاد من عرس الغروب فوجىء بآيس يقف.. ملتفتا نحو الطريق التى تخرق الغابة متجهة نحو القلعة العثمانية فى الشمال" [نداء الوقوق: ١٩٣]، وفى جلوسهم: "أما الشباب فقد أخذوا أماكنهم على الأرض فى طابور طويل شمال السهل" [أخبار الطوفان الثانى: ٢٣]. وكان الشمال للشباب ـ كذلك ـ ملجأ أمان "سأكتب لك بمجرد أن أصل بر الأمان" [نداء الوقوق: ٢٠٠][٤١].

وقد مثل الشمال مصدر انتعاشة بالنسبة إلى الصحراء بنسيمه البارد الذى يهب عليها، فتستعيد به عافيتها فى صراعها مع الصهد: "تراجع القيظ مع تحرك الشمس نحو الغرب حتى إن نسمة شمالية باردة هبت من وراء الجبل" [البئر: ١٣٤][٤٢]. ومصدر علم، وثقافة: ".. المخصص للمعلمين القادمين من مدن الشمال " [أخبار الطوفان الثانى: ٥٣]، وهو ـ إلى جانب هذا ـ قلما كان مكان فساد: "كى يحرر زوجته من عصمة أحد التجار فى واحات الشمال بعد أن خسرها فى لعبة قمار" [أخبار الطوفان الثانى: ١٥٤].

ولكن أهذا كل ما الشمال؟. ما مصير عياش، ومبروك، والنازحين من الجنوب إلى الشمال؟ مات عياش، ومات مبروك دبار، وعاد النازحون يهشون قوافلهم إلى الجنوب واستحال النسيم برودة قاتلة، وسحبه سحبا مدمرة: "من الشمال زحفت العتمة وأطلت بواكير تبشر بسحب

متجهمة واعدة"[الواحة: ٢٣٤]، وأمانه غدرا: "درسوا وسيلة التضامن مع الزملاء المغدورين في الشمال" [نداء الوقوق: ٣٢]. هكذا يغدو للشمال ظاهر مغر، وباطن في أحسن صوره قمر باهت: "خلف الربوة المطلة على البئر، ارتفع قمر باهت" [البئر: ١٢٥].

أما الجنوب فقد ارتبط بالشيوخ: "في الجنوب تقرفص الشيوخ" [البئر: ١٣٤]. وقد تلازم والرفعة، والسمو: "فازدادت الجبال الرملية (المحيطة) بالواحة من الجنوب شموخًا وارتفاعا" [الواحة: ٢٦٠]. وكان مدد الإنسان للإنسان: "عاد القطيعي من الواحات الجنوبية في أعالى الوادى فجاء إلى الشيخ بالبشرى" [نداء الوقوق: ٢٠٧]، ومدد الطبيعة للطبيعة: "جاءتها بالدعم والإمدادات اللازمة من غبار البرية الرملية في أقصى الجنوب فخرقت الواحة بألسنة الرمال" [الواحة: ٢٦١]، والموصل والهادى: "اختار الطريق الجنوبى كى يختصر الطريق" [أخبار الطوفان الثاني: ١٤٣].

إلا أن الجنوب إلى جانب كل ما تقدم سراب: "في الصباح انطلق نحو الأفق الجنوبى حيث تراقص السراب"[أخبار الطوفان الثاني: ١١٠]. ومصدر تهديد، وخوف: "فاصطدم بسلسلة الجبال الرملية المهيبة التي تهدد الواحة من الجنوب" [الواحة: ٢٦٣]. وهو في النهاية قاتل، مميت. وهذا ما كان مع أمود: "الآن لن أذهب إلى الشمال. الآن لم يبق أمامى إلا طريق واحد" [الواحة: ٣٧٩]. وهذا الطريق هو طريق الجنوب الذى لم يكن إلا متاهة ابتلعت أمود إلى الأبد.

وكأن ثنائية الشمال / الجنوب - بهذا - تنتفى، فإذا هما في آخر الأمر واحد. كل منهما يفضى إلى الموت، وإن اختلفت وسائل "الجريمة"، ذاك بإنسانه وهذا بصحرائه، ذاك بمائه وهذا بعطشه. وإذا بالبحر في النهاية صحراء.

وإلى جانب هذه الثنائيات المتضادة ، ثنائيات أخر من أهمها، ثنائية **المكان العدائى/ الأليف**، وهى موجودة ضمنا فيما تقدم، وثنائية **الشروق/ الغروب**، وإن كان وجودها نادرا في الرباعية فإن الغروب مثل الموت، وكانت له الغلبة من حيث الفعل (هزيمته الشروق)، أو من حيث حضوره في نص الرباعية، إذ كثيرا ما يذكر الغروب ويهمل الشروق. وكأن في هذا انتصارًا للموت، بل كأن الموت هو الذى يملى انتصاره بإملاء حضوره.

وإضافة إلى هذه الثنائيات نجد - كذلك - ثنائية **الظلمة / النور** وهى ثنائية مرتبطة بسابقتها ارتباط نتيجة بسبب. فإذا كان النور هو الحقيقة، والحرية، والطهر في الرباعية[٤٣]. فإن الظلمة تمثل الظلم، والجهل، والهلاك، والموت. وإذا كان الغروب هو الغالب فلابد أن تكون الظلمة - هى الأخرى - غالبة[٤٤]. ولا ننسى أن عنوان الرباعية هو "الخسوف"، وهو الذى يجمع أجزاءها كلها، فيغلفها بطابع الموت.

ويضاف إلى هذه الثنائيات - كذلك - ثنائية **اليمين / اليسار** ، وكما ارتبط الشمال بالشباب ارتبط اليسار بالشباب[٤٥]. وكان ضياعا واغترابا، كما كان للشيوخ شؤما، ونذيرا للكوارث والمصائب[٤٦]. وعلى عكسه، كان اليمين نجاة، وهداية، ومعينا[٤٧].

انبنت ثنائية الداخل / الخارج على قطب واحد، وكذلك ثنائية الانفتاح/ الدائرية، والارتفاع / الانخفاض، والشمال/ الجنوب، والعدائى/ الأليف، والشروق/ والغروب، والظلمة/ النور، والأمام / الخلف.. فكل هذه الثنائيات تفضى إلى الموت. وإذا كانت هذه الثنائيات امتدادا لصوفية المكان - كما قلنا سابقا - فإن هذه النتيجة تؤكده. ذلك أن الحقيقة في مذهب الصوفية لابد أن تنبنى على قطب واحد هو الروح، وهو أمر لا يتحقق إلا بقتل الجسد، وإفنائه.

يمكن القول إن الرباعية هى رواية مكان بامتياز. ذلك أن للمكان فيها أهمية خاصة. فهو - إضافة إلى أنه يجعل النص مقروءا، ويوهم بالحقيقة، وإلى أنه حيز يقع فيه الحدث، وهذه وظائف نجدها في كل رواية أو قصة - مكان يوجه الحدث ويؤثر فيه، فلم يكن الزمان، ولا الإنسان هو

الذى يدفع إلى الرحيل، ولكنه المكان يقسو على الإنسان فيضطره للرحيل، والهجرة نجاة بنفسه، وهربا بوجوده. وليس الزمان، أو الإنسان، هو الذى يغير طبيعة البشر، ولكنه المكان يفرض طبيعته على الشخصيات فيزهد فى الدنيا، أو يرغب فيها. وليس الزمان، أو الإنسان، هو الذى يمنح الهوية، أو ينفيها فيغيرها أو يعدمها، ولكنه المكان يحافظ على الهوية "اللثام"، ويحفظ الحياة: "أتعلم ياشيخ خليل؟ إن السمك فى البحر يموت عندما يخرجه الصياد من الماء، ونحن الآن مثل هذا السمك أو قل عكس هذا السمك. نموت إذا نزحنا من الصحراء" [البئر: ٢٢١].

فالمكان ليس مقحمًا إقحامًا خارجيًا على نص الرباعية، وليس ملصقا بها إلصاقا ولكنه خالق الحدث، ومؤثر فيه وفى شخصياتها وعلاقاتها ببعضهم بعضًا، وعلاقة الشخصية بذاتها، وكأنه الفاعل فيها وحده دون سواه.

الهوامش :

رباعية الخسوف: البئر، الواحة، أخبار الطوفان الثانى، نداء الوقوق، ط: ١ دار أبى ذر الغفارى للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٩.

١- انظر: واط إيان الواقعية والشكل الروائى، مقال ملحق بكتاب **الأدب والواقع** لرولان بارت وآخرين، ترجمة ع، الجليل الأزدى ومحمد معتصم، ط:١ تينمل للطباعة والنشر مراكش ١٩٩٢، ص/ ٢٧.

٢- البدوى ، محمد : **المكان ودلالته فى رواية متاهة الرمل للحبيب السالمى، الحياة الثقافية**، ع: ٨٢، ١٩٩٧ ص١٠٣.

٣- انظر مفهوم الفضاء: شريبط، أحمد شريبط الفضاء: المصطلح والإشكاليات، **الحياة الثقافية**، فيفرى ١٩٩٧، ص١٠١.

٤- يقدم الوصف فى الوظيفة التريينية زخرفا وتنميقا ويكون فى شكل مقاطع مستقلة عن السرد، انظر: سيزا قاسم ، : **بناء الرواية**: ١١٠، ١١١.

٥- انظر **البئر**: ٩٠ **ونداء الوقوق** : ٣٢، ٥٠، ٢٠٣.

٦ - انظر **البئر**: ١٣٥، ١٤٠، ١٧٧، ٢٠٠ **والواحة** : ١٩٧، ٢٠٥، ٢٢١، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٦٢، ٢٦٦، ٣٢٤ **وأخبار الطوفان** : ١٢، ١٤، ٢٩ ،. **ونداء الوقوق**: ١٧، ١٥٦، ٢٠٢، ٢٤٧..

٧ - انظر بالإضافة إلى الأمثلة المستشهد بها فى مجال الوصف : **نداء الوقوق**: ٨٥، ١٤٤.

٨- انظر **البئر**: ٨٦، ١٠٥، ١٢٢، **والواحة** : ٩، ١٣ ١٨، ١٨٨، ٢٢٢٣، ٢٣٤، ٣٠٧ .

٩ - وتطلق عليه سيزا قاسم - إضافة إلى هذا المصطلح - الصورة السردية انظر **بناء الرواية**: ١١٣، ١٥٤.

١٠- انظر **البئر**: ١٣٩، ١٤٠.

١١- انظر **أخبار الطوفان** : ٩، ١١.

١٢- انظر **الواحة**: ٧١ : ٧٣ **وأخبار الطوفان** : ٢٦.

١٣- انظر **البئر**: ٥٤ **والواحة**: ٧٢، ٧٣، ٧٦ **وأخبار الطوفان**: ٢٧ : ٤٢ **ونداء الوقوق**: ٣١، ٨٨، ١٨٣.

١٤ - انظر **أخبار الطوفان** ٢٧ **ونداء الوقوق** : ٧٤، ٧٥.

١٥- انظر **البئر**: ٣٥، ١٠٧.

١٦ - انظر **نداء الوقوق**: ٤٤.

١٧ - انظر **الواحة**: ٢١١.

١٨- انظر **البئر**: ٤٣، ١٢٩، ١٣١، ١٣٨ **والواحة**: ٧٤، ٢٠٦، ٣٣٢ **ونداء الوقوق**: ٥٠، ٢٤٢.

١٩ - تكرر هذا الأمر كثيرا فى الرباعية، انظر **البئر**: ١٠٩، ١١٨، ١٦٣، ٢٢٢ **والواحة**: ٣٣١، ٣٣٢، ٣٤٢.

٢٠- وانظر **أخبار الطوفان** : ١٤٩، **ونداء الوقوق**: ٤٩، ٥٦، ٥٩، ١٨٨.

٢١- دون أن نهمل عياش الدوس وكونسا.

٢٢- انظر **الواحة** : ٣٤٠، **وأخبار الطوفان** : ١٢٢، ١٥٣، **ونداء الوقوق**: ٦١، ٦٢، ١١٨، ١٨٣، ٢٨١.

٢٣ـ مات غوما على سرج مهريه، ولم يمت على الفراش، أى مات وهو فى قمة الفعل، انظر **نداء الوقوق** ٣١٥.

٢٤ـ وانظر **الواحة**: ٢١٧، ٢١٩ **ونداء الوقوق**: ١٦٢.

٢٥ ـ انظر **البئر** : ١٣٢، ٢٠٢ .**الواحة** : ١٨٩، ١٩٠.

٢٦ ـ انظر **البئر** : ٣٢، ١٣٠، ١٣٣، ١٣٤ **والواحة**: ١٨٩، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٩ **ونداء الوقوق**: ٧٤، ٦٧، ١٦٢، ١٩١.

٢٧ ـ انظر **البئر** : ٢٠٢.

٢٨ـ ودائرية الحركة جسدية مثلما هى معالجة أعلاه، وذهنية يمكن تلمسها من خلال تقنيات الزمن المستخدمة فى الرباعية.

٢٩ ـ انظر **الواحة** : ٩، ٢٣، ١١٣، ١٩٦، ١٩٧، **وأخبار الطوفان** : ٦٩، ١٣٩.

٣٠ ـ انظر **نداء الوقوق**: ٨٧، ٩١، ١٩٦، ١٩٨.

٣١ـ وانظر **الواحة** : ٢٩٩.

٣٢ـ وقد وعى الشاعر قديما ذلك حين قال : وكل ذى أوبة يؤوب وغائب الموت لا يؤوب

٣٣ـ انظر **أخبار الطوفان** : ١٤٤.

٣٤ـ وانظر **الواحة**: ٢٩٦ حيث يقول السارد: "مسح المربعات والمثلثات والمستطيلات المرسومة على صفحة الرملة بحركة مفاجئة"، وهذه كلها أشكال هندسية ذات زوايا حادة تضاعف حدتها الحركة المفاجئة.

٣٥ـ انظر **البئر** : ٩٣، ١٨٩ **وأخبار الطوفان** : ٦٨، ١٣٧، ١٣٨ **ونداء الوقوق**: ١٧٤، ٢٩١.

٣٦ـ انظر **الواحة** : ٨٧، ٨٥، ٨٦، ٩٣، ٢١٧، ٣٤٣، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٩١، **وأخبار الطوفان**: ٢٤، ١٣٠، ١٤٣، ١٤٥، ١٥٣، **ونداء الوقوق**: ١٣٢، ١٣٣.

٣٧ـ انظر **البئر** : ٣٩ **والواحة** : ٣٤٠.

٣٨ـ انظر **البئر** : ١١٢، ١٣٥ **والواحة**: ٣٤.

٣٩ ـ وانظر **الواحة**: ١٩٧.

٤٠ـ وانظر **البئر**: ١٦٥.

٤١ـ وانظر م، س : ٧١ **والواحة**: ٢٧٢.

٤٢ـ وانظر **الواحة** : ٢٣٦، ٢٣٧ **وأخبار الطوفان** : ٦١.

٤٣ـ انظر **الواحة** : ٢٣، ١٦١، ٢٢٣، ٢٣٨، ٣١٩.

٤٤ـ انظر **البئر** : ١٥٧، **والواحة** : ٢١٤، ٢٣٣ **وأخبار الطوفان** : ٢٦، ٧١، **ونداء الوقوق**: ١٥٩، ١٧٨.

٤٥ـ انظر **الواحة**: ١٩٥، ٣٧٢ .

٤٦ ـ انظر **البئر** : ١٦٠ **والواحة** ٢٦٥ **وأخبار الطوفان** : ١٤٤، **ونداء الوقوق**: ٧٨، ١٥٩.

٤٧ـ انظر **البئر** : ١٤٥ **والواحة** : ١١، ١٤، ٩٢، ٣٢٢، ٢٢٦، ٣٣٧ **وأخبار الطوفان**: ١٠٠، ١١٠، ١٢٧، ١٥٦ ـ **ونداء الوقوق**: ٣٣، ٣٥، ١٧٠.



تشكلات الشعرية الروائية

محمود الضبع

يمر الأدب العربى بمرحلة ازدهار للرواية ، مما جعلها تشغل مساحة غير هينة من الذاكرة العربية التى قرنت في تاريخها بين الأدب والشعر، باعتبار الأخير هو الممارسة الأدبية الأكثر تحققا والأكثر استقبالا على مستوى التلقى ، والأمر- على هذه الشاكلة- يعد بحق ترجمة صادقة لحركة الفكر العربى ، على الرغم من بعد المسافة ظاهريا بين الشعر والرواية .

إن الخطاب الشعرى عندما يذكر ، فإنه يستدعى بالضرورة نقيضه النثرى، ولكنه لا يستدعى بالتبعية تلاحما مع النثرية ، تلك هى أولى الإشكالات ، فكيف يكون النثر شعرا؟ وكيف يكون الشعر نثرا؟ ومن أين يكتسب النص الشعرى موسيقيته التى ألفتها الأذن وارتبط الشعر بها؟ وماذا إذن يكون الشعر إن لم تكن هناك موسيقى؟

لقد اعتادت الذائقة العربية – وهذا حقها – أن ترفض كل تحول ، وتراه منافيا للشعرية؛ ربما لأن مفهومها عن الشعر مفهوم مثالى ، ولأنها تميل إلى التجميع لا التفريق ، وإلى الاستقرار المفهومى ، وهو موقف ليس مقصورا على الشعرية وحدها، وإنما يشمل النظريات الإنسانية كافة. وربما يكون هذا صالحا للموقف الكلاسيكى من الحياة ، أو الموقف الرومانسى بمفهومه الجمعى السائد على أفراد المؤسسة الحياتية كافة، ولكنه لا يصلح لطبيعة الأديب والشاعر الذى شهد تحولات فى مناحى الحياة والثقافة كافة مع نهاية القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين .. ذلك الشاعر الذى لم يعد يمثل عضوا فى مؤسسة جماعية، بقدر ما يمثل هو مؤسسة فردية لا تتشابه مع الحالات الأخرى المعاصرة ، إنه ليس نزوعا إلى الانحلال والانفصال عن مجتمع ، بقدر ما هو محاولة لفهم تحولات الحياة على حدة.

ما الشعر؟ وما النثر ؟

إذا كانت الرواية فى إطار تسكينها النوعى تنتمى إلى النثر- تبعا للتوجه الكلاسيكى- فإن التطور الحداثى للأدب قد قارب بين أطراف هذا التسكين ، وغدت الكتابة فى تشكيلها تنحو إلى تشاكل الخطاب / الخطابات. والأمر لا يمثل فقط كسرا للحدود بين الأنواع الأدبية بتعبير كروتشه ، وإنما غدا يمثل استعارة لتقنيات قد تبدو دخيلة فى ظاهرها .

إن الحديث عن الرواية العربية التى تنتمى إلى مفاهيم الحداثة يستدعى حديثا عن شعرية القص ، وشعرية البناء؛ إذ غدت مفاهيم الشعرية غير مقصورة على الشعر ، وإنما يمكن تلمسها فى أشكال الخطاب الأدبى كافة.

وعلى الرغم من ذلك، يظل التساؤل قائما : ما الشعر ؟ وما النثر ؟ وهل التفريق الحاد بينهما يعود إلى جوهرية خلافية فى كل منهما ، أم إنه تفريق وضعته تاريخية الأدب العربى، ومن ثم اكتسب وجوده بفعل ترسيخ الزمن له ؟ هل يجوز لنا بالفعل أن نتخلى عن الأحكام العمومية التى طرحها النقد العربى ، والتى كان لها أسبابها المرتبطة بنفى الشعرية عن القرآن؟ ومن ثم ضرورة الفصل بين الشعر والنثر ، وتعريف الشعر على أنه الموزون المقفى (ابن قتيبة فى القرن الثالث الهجرى)، ثم ربطه بالصور والأخيلة ، والعاطفة والانفعال النفسى (ابن رشيق القيروانى) ، وربطه بين الشعر والوظيفة والمعنى ، وإضافة القصد والنية إلى مفهوم الشعر " الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهى اللفظ والوزن والمعنى والقافية " [1] إن تعريف الشعر بالوزن والقافية غدا اليوم أمرا يحتاج إلى المعاودة مع ممارسات الشعرية التى طرحت "الشعر التفعيلى وقصيدة النثر". أما اللفظ والمعنى والصور والأخيلة، فجميعها لا تقتصر على الشعر فحسب، وإنما تدخل فى نطاقه أيضا أشكال الخطاب الأدبى الأخرى؛ ومن ثم غدا الفصل بين ما هو شعرى ، وما هو ليس بشعرى أمرًا يصعب الحديث عنه ، وهو ما دعا بعض النقاد لأن يسموا تلك الكتابة التى تتمثل روح الشعرية وتقنياتها بأنها **"كتابة عبر النوعية"** .

وإذا كان الأمر كذلك ، فلا أقل من أن نتخذ الطريق التقليدى فى الكشف عن هوية هذا النوع من الكتابة والبحث عن انتماءاتها ، وأعنى البحث فى مدى انتمائها – بداية – إلى الأدب ، ثم إلى الشعرية على فرض أنها شعر ، ثم إلى النثرية على فرض أنها نثر ، ثم مدى انتمائها إلى أى جنس أدبى آخر ، سواء أكانت بالفعل تنتمى إلى نوع معين (رواية– قصة) ، أم تخلق هى نوعها على نحو ما تستدعى معه إيجاد تصنيف لها ، تحت مسمى ما– إن كان الأمر يقتضى مسمى جديدا.

١– أدبية الأدب :

يقول تودوروف: "من يجرؤ اليوم على أن يفصل بين ما هو أدب ، وبين ما لا يمت بصلة إليه؟ فهناك منوعات أدبية لا تحصى، تعرض نفسها علينا ضمن منظورات مختلفة جدا" [2].

ربما يكون هذا القول – على اختلاف بيئته – حقيقة ، إلا أنها فى هذه الحالة لا تعد مدخلا، بقدر انتمائها لأن تكون مهربا من محاولة التحديد؛ فالقانون الأدبى يفرض وجوده على الشكل ، سواء هدمت الحدود بين الأجناس أم لم تهدم. إنه لا خلاف – بأى حال من الأحوال – على ما هو أدب ، وما هو ليس بالأدب .. وربما – أيضا – يكون لزاما علينا أن نتساءل بدورنا: ما الأدب ؟ أو على الأخص : كيف نحكم على شكل ما بأنه أدب أو لا أدب ؟

ربما يبدو – مع ذلك – أن الأدب غير قابل لأن يحدد بحدود صارمة، أو أنه سيظل محتكما إلى طبيعة الذائقة التى تستطيع أن تميزه عما سواه. وعلى المنوال نفسه يتغير دائما مفهوم الأدب بتغير الأزمان ، ذلك لأنه– بأبسط تعبير – كائن حى ، يتطور بتطور مستحدثاته ، وقد ينبع كنهر من منبع واحد ، ولكنه لا يتوقف عند نقطة ما .. لأنه دائم التحرك ، دائم التقدم إلى الأمام .. ولو إلى فراغ .

ذلك هو الأدب الذى تأتى صعوبة تحديده لأنه منتج خيالى [3] . يرتبط بمكنون النفس منتجا منها وإليها .. والنفس تتأبى التأطير ، والأدب كذلك ...... أيكون الأمر هكذا لأن الأدب دائما يطرح مفهومه من خلال النوع (شعر – رواية – مسرحية) ، أم لأن عتباته (العنوان والنوع المحدد من قبل المؤلف) هى التى تكشف عنه ؟ .. إنها ليست إشكالية نوع واحد ، ولكنها إشكالية تتعلق بالأنواع كافة.. وذلك على الرغم من أنه يمكن طرح مفهوم للأدب من خلال مفهومه الابتداعى [4] ، كما يرى ويليك ووارين ، وتمييز الأدب عما سواه عن طريق الاستعمال الخاص

للغة فى الأدب ، "إن اللغة مادة الأدب ، مثلما أن الحجر البرونز مادة النحت ، والألوان مادة الرسم ، والأصوات مادة الموسيقى . غير أن على المرء أن يتحقق من أن اللغة ليست مجرد مادة هامدة كالحجر ، وإنما هى ذاتها من إبداع الإنسان ، ولذلك هى مشحونة بالتراث الثقافى لكل مجموعة لغوية " [٥]. وإن كان هذا التحديد لا يميز الأدب بقدر ما يخلط به أنواعا أخرى من الممارسات الإنسانية والتعابير اليومية كالحديث اليومى ، والحوار الإذاعى ، والمحاضرات التى تلقى على الطلاب ، لكننا على الرغم من ذلك يمكن أن نستغل اللغة – كطبيعة ثنائية – فى تحديد مفهوم الأدب ، لا بوصفها لغة حديث يومية ، أو بوصفها وسيلة رمزية للتفاهم بين البشر ، وإنما بوصفها لغة خاصة يستخدمها الأديب – دائما – بطرائق مغايرة ، ويعمل فيها الانحراف الدلالى الذى يشكل سماته الأسلوبية عمن سواه ، ويجعله فى الآن نفسه ينتمى إلى ذلك المفهوم الواسع : الأدب.

ويصل كل من ويليك ووارين إلى نتيجة مؤداها " أن العمل الأدبى الفنى ليس موضوعا بسيطا ، بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية ، وذو سمة متراكبة مع تعدد فى المعانى " [٦] . وقريب من هذا ما يصل إليه تودوروف [٧] ، فى محاولته تحديد الأدب من خلال بحث مفهوم الخطاب بمفهومه البنيوى ، الذى يعنى وظيفة الخطاب الأدبى فى مقابل وظيفة الرسالة أو التقرير اليومى .

هكذا نجد أنفسنا مرة أخرى قد عدنا من جديد نبحث فى وسائل الأدب لا فى الأدب ذاته ، ونجد أنفسنا – كذلك – نبحث فى أدبية الأدب من خلال تميزه عما لا تتحقق فيه الأدبية. وعلينا– إذن – أن نوسع المفهوم ليشمل كل نشاط إنسانى ليس مكتوبا فقط ، وإنما أيضا كل نشاط شفاهى ، وهو ما نجده فى تراثنا العربى القديم؛ فعلى الرغم من عدم ظهور المصطلح لديهم (الأدب) فإنهم تحدثوا عن الأدبية فى النص بمفهومها الكامن فى النفوس ، عالجوها بشعرهم تحت مسمى الصناعة تارة ، وتارة أخرى تحت مسمى الصياغة ، وحسن الرصف ، وهى معان كانت ترتبط لديهم بالبحث فى الشعرية وموضوعة الأدب لتفرقه عما سواه وتشكل له الفرادة الأدبية. إن الأدبية بهذا المفهوم نشاط لغوى – كتابى / شفاهى – يرتبط بالتنظيم والتخييل والتعبير الشخصى عن رؤية .

إن الأدب – على هذا الأساس – يمكن تحديده على أنه كل نشاط لغوى يسعى إلى خلق إبداع جديد للإمكانات اللغوية والعلاقات التى يمكن أن تنشأ بينها. إنه تعبير عن الحياة الإنسانية فى أشكال أدبية متنوعة .

ونجدنا مدفوعين لأن نعود مرة أخرى إلى شرط ابن رشيق القيروانى ، وهو النية والقصد ، النية فى كتابة أو قول أدب ، فإن لم تتوافر هذه النية ، فإن المنتج حينئذ لا يمكن قبوله فى الأدب وفى أنواع الأدب .

إن هذا التقريب لمفهوم الأدب يسعى لفرض هيمنة الأديب فى اختيار الشكل الذى يعبر فيه ، كما يسعى الموضوع لفرض هيمنته على الخطاب الذى يتشكل فيه .

وهذا التقريب – ذاته – هو ما يسمح بأن نطرح الممارسات الكتابية المعاصرة (قصيدة النثر، الرواية والقصة اللتين تتمثلان تقنيات الشعرية) بوصفها أشكالا أدبية تنتمى إلى الأدب وإلى الأدبية؛ ذلك لأنها نشاط لغوى مبدع ، يعبر عن رؤية ، مستخدما الوسائل الأدبية من تصوير وتخييل وخلافه.

ولكن يبقى السؤال– فى هذه الحالة – ماثلا : أى أدب هو ؟ أهو شعر؟ أم إنه نوع من الأنواع النثرية التى تتشكل فى ظل بنية تسعى لخلق روح شعرية ؟ أم إنه جنس أدبى جديد لا ينتمى إلى هذا ولا إلى ذاك ، وإنما يبحث عن تشكله لأن يكون نوعا ثالثا لا هو شعر ولا هو نثر؟ إن البدايات الأولى للألفية الثالثة تطرح تحولاتها عن الأدب ، لا بوصفه مؤسسة تنتمى إليها أنواع

محددة سلفا يتحرك الأديب فى إطارها ، وإنما كمؤسسات فردية ، تبحث فى مساحة التوتر الإنسانى ، والقلق النفسى ، وتطلعات الفرد وقلقه الدائم ليس على حاضره فقط ، وإنما أيضا على مستقبله الذى أصبح أهم ما يميزه أنه لا معالم واضحة لهذا المستقبل .. ربما من هذه الوجهة يصبح الرفض مفهوما يتشكل من خلاله الأدب ، يقول بريتون :" إن رفض الحياة المعطاة سواء أكان هذا الرفض اجتماعيا أم أخلاقيا [...] يوجه الإنسان إلى سلسلة من الحلول الجديدة لمشكلته ونهايته"[٨] .

٢-شعرية الشعر أم شعرية النثر :

اهتم علماء العربية ونقادها – القدامى والمحدثون على السواء – بالبحث فى شعرية الشعر، وإن كان القدامى قد عالجوها تحت مسميات مختلفة ، وجاء ذلك على وجه الخصوص متمثلا فى تفريقهم بين الشعر والنثر ، وبين الشعر والقرآن ، وبين الشعر والخطابة والكتابة. وكما يقول محمد بنيس: " والشعرية العربية لم تنحصر فى الشعر بمفرده ، فهى توجهت أيضا لقراءة النص القرآنى والخطابة والكتابة ، ومواقع هذه النصوص من النص الشعرى متباينة " [٩] .

وقد تشكلت الشعرية العربية – على المستوى النقدى – من خلال الدراسات القرآنية التى سعت – فى المقام الأول – لتفسير النص القرآنى والكشف عن وجوه إعجازه وإعجاز لغته. وقد كان هؤلاء النقاد والبلاغيون أكثر جرأة فى بحثهم ، حيث رأوا أن البرهنة على إعجاز القرآن تتطلب العودة إلى النص الشعرى [١٠] ، ومن ثم عولجت بعض قضايا الشعرية ، وقراءة ما ليس شعرا من خلال معالجة حل المنظوم ونظم المنثور. وكان عبد القاهر الجرجانى أقرب الذين بحثوا هذا الأمر إلى روح الشعرية المعاصرة ، التى تعنى التحرك الداخلى فى الخطاب اللغوى ، للكشف عن ظواهره ومكوناته المتراكبة ، والكشف عن العنصر المهيمن من خلال العلاقات المتبادلة بين هذه المكونات. وقد ربط الجرجانى – فى شعريته – بين اللفظ والمعنى من خلال نظريته فى النظم: " بَانَ بذلك أن الأمرَ على ما قلناه ، منْ أن اللفظ تَبَعٌ للمعنى فى النظم ، وأن الكلمَ تترتب فى النطق بسبب ترتب معانيها فى النفس"[١١]. والربط بين اللفظ والمعنى يتواصل مع شعرية الحداثة التى تعتد بالتعبير والتوصيل كأداة منهجية للكشف عن الشعرية ، وتركز على درجة تعالق التعبير بالمحتوى ، وعلى التوصيل الجمالى قبل ذلك.

ويرى نقاد الحداثة – الذين اهتموا بالشعرية – أنه بالإمكان تقديم مدلول معين عبر وسيلة اللغة الشعرية وكذلك النثرية ، مما يعنى أن طبيعة اللغة الشعرية الحقة لا تكشف عن نفسها إلا من خلال دراسة العلاقات والنماذج المتحققة على مستوى الدوال .

لقد نتجت الشعرية الحداثية– كما يرى بارت – نتيجة للمسلمات التى وضعها دى سوسير فى التفريق بين الشعر والنثر ، وبحثه فى علاقة الأدب بالثقافة ، وتنظير الكتابة الأدبية وتحليلها من الداخل. حيث يرى أن اللفظة المفردة ليست فيها شعرية بذاتها ، وإنما تقتصر وظيفتها على كونها إشارة لشيء ، وتكتسب شعريتها بدخولها مع مفردات أخرى تشكل معها علاقة شعرية[١٢].

أما "جان كوين"، فيرى أن الشعرية هى الناتج الدلالى عن الممارسة اللغوية للشعر ، وبذلك تصبح الشعرية هى البحث عن الخصائص المكونة لوجود لغة الشعر ، ويرى أنها "متوسط التردد لمجموعة من المتجاوزات التى تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر " [١٣] . والمتجاوزات أو المجاوزة عنده Ecore هى غير المألوف ، وهى ما يقابل المجاز بمفهومه الواسع فى العربية. وهو يرى أن المجاوزة تتحقق فى الشعر والنثر على السواء ، إلا أنها تمثل فى النثر

ميلا إلى درجة الصفر ، وبقدر ما تقترب المجاوزة بقـدر ما تتحقق الشعرية ، والقصيدة: لا يمكن أن تكون شعرية مائة في المائة [١٤] .

و الشعرية عند "تودوروف" ليست في العمل الأدبي في حد ذاته (الأدب الممكن)، ولكنها السمة المميزة التي يفترق بها العمل الأدبي عن غيره ، فهي "الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبية "[١٥] ، وهي تعنى بالخطاب الأدبي ككل لا بجزء منه ، " وإنما تعنى ببناه المجردة التي تسميها: وصفا أو حدثا روائيا « أو سردا " [١٦]. والشعرية تربط بين الأدب واللغة، وهي ليست قصرا على الشعر ، وإنما يتسع مفهومها ليصبح شاملا لكل الممارسات اللغوية .

أما " ياكبسون"، فيرى أنه ليست هناك حدود فاصلة خاصة بالشعر يمكن تبيانها لتفرقه عن غيره من فنون القول؛ فلا الأدوات الشعرية ، ولا الجناسات والأدوات التناغمية الأخرى تستطيع أن تحدد الشعر ، فهذه هي نفسها أدوات تستعملها الخطابة والكلام اليومي. ويرى ياكبسون أن اللغة ووظائفها تتشكل من ثلاثة أجزاء رئيسة تتوافر في أي اتصال لغوى ، وهي:

مرسل .... رسالة .... مرسل إليه

ولكل عنصر من هذه العناصر وظيفته اللسانية ، وإن كانت وظيفة الرسالة (النص الأدبي) هي التي تهيمن على الخطاب ، وهو ما ينتج عنه الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية ، وهنا تتحقق الشعرية التي لا تُعَدّ الوظيفة الوحيدة للغة ، ولكنها الوظيفة المهيمنة والحاسمة ، لأنها تبرز الجانب المحسوس للأدلة: " إن استهداف الرسالة بوصفها رسالة ، والتركيز عليها لحسابها الخاص ، هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة " [١٧] ، **هذه الوظيفة التي تتحقق في الشعر وفي النثر على السواء، وهي تختص بنمط من الممارسات اللغوية ذات علاقة بممارسات دالة متعددة.**

" ولا تؤدي كل محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر ، أو القصر على الوظيفة الشعرية إلا إلى تبسيط مفرط ومضلل ، وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة ، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة "[١٨].

ويكتسب الشعر عند ياكبسون وظيفته الشعرية بفضل إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف ، وتنتج عن ذلك البنية التي تسمى "التوازي"، وهي تشمل – عنده – أدوات تكرارية ، مثل: الجناس ، والقافية ، والترصيع ، والسجع ، والتقسيم ، والمقابلة ، والتقطيع ، والتصريع ، وعدد المقاطع أو التفاعيل ، والنبر والتنغيم. ويمكن لبنية التوازي هذه أن تستوعب كل الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز .

وتتحقق الوظيفة الشعرية في الشعر باعتمادها على الاستعارة أساسا ، في مقابل النثر الذي يعتمد على الكناية أو المجاز المرسل ، حيث لا يتم الانتقال من شيء إلى شيء شبيه به كما هو الحال في الشعر ، وإنما يتم الانتقال من شيء إلى شيء آخر مجاور. " فالشاعرية (الشعرية) هي مجرد مكون من بنية مركبة ، إلا أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى ويحدد معها سلوك المجموع ..... إن الشاعرية تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة ، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ، ولا كانبثاق للانفعال ، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها ، وشكلها الخارجي والداخلي. ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة "[١٩] .

والوظيفة الشعرية بهذا الشكل تنظم العمل الشعري ، وتحكمه ، دون أن تكون بالضرورة بارزة، ودون أن تسترعي الانتباه، " فالأثر الشعري لايهيمن ضمن مجموعة القيم الاجتماعية ، ولا

تكون لها الحظوة على باقى القيم ، ولكنه لا يكون أقل من المنظم الأساسى للأيديولوجية الموجه دوما نحو غايته"[20].

هل يجوز لنا- بعد هذا العرض لمفاهيم الشعرية العربية والغربية – أن نعلن عن الشعرية، لا بوصفها بنية نصية ترتبط بالمفهوم الكلاسيكى للإيقاع فقط ، وإنما أيضا بوصفها بنية نص يمكن أن يتحقق فيها المعانى التى طالب بها الجرجانى ، والانحراف الدلالى الذى دعا إليه مكاروفسكى ، وتراكبها اللغوى الذى رآه دى سوسير ، والمجاوزة التى وضعها كوين ، والتى تقابل بنية المجاز فى العربية ، والخصائص المجردة التى تصنع فرادة العمل الأدبى من وصف وحدث وسرد عند تودوروف، ومن تركيز على الرسالة وكسر القاعدة المعيارية للغة وإسقاط مبدأ المماثلة عند ياكبسون؟

٣-تشكلات الشعرية الروائية :

وهل يجوز لنا كذلك البحث فى الخطاب الروائى المعاصر عن تشكل بنى الشعرية فيه ، وبخاصة أن الرواية المعاصرة غدت تعتمد على بنى تشكيلية تستصدر أحكاما من التلقى تدور حول هذا المعنى ، وإن كانت مرجعية هذه الشعرية أمرا يظل غير محدد المعالم بالنسبة لها؟ من هنا يكتسب البحث ضرورته لرصد ملامح الشعرية فى الرواية والتى يمكن تلمسها فى:

٣-١- السرد الشعرى :

وهو آلية من آليات إنتاج الشعرية ، تعد واسطة بين التشكيل اللغوى والبنية النصية، وهذا تمييز للسرد الشعرى عن السرد الروائى الذى يكون هو ذاته البنية النصية.

إن السرد العربى الحديث- متمثلا فى الرواية – يختلف عن الشعر ، فى أن الرواية أسست تقاليدها بالاستناد إلى الوارد الغربى منذ البداية ، ومن ثم فهى تنتمى إلى غير السائد الشعرى الذى ينتمى إلى تاريخية ممتدة الجذور ، أرست تقاليدها فى ظل ثقافات لا يمكن لها أن تتخلى عن الثابت بسهولة ، ومن ثم فإن أى حركة تجديدية فيه تظل رهنا للزمن حتى يسمح لها بالاعتراف ، والذى غالبا مالا يكون إجماعا. أما الرواية فإن نشأتها التى تدين للوارد ترتبط بالتجريب والتغير المستمرين ، مما جعل تطور أشكالها أمرا مقبولا منذ البداية ، وكما تتعدد أشكال الحكى اليومية تتعدد أشكال الحكى الروائى بين المفرط فى التفاصيل والمجمل لها ، والملغز والمستبين .

إن هذه السمات الفارقة بين الشعر والسرد فى الأدب العربى الحديث تكشف عن مفارقة الشعر الآنى لامتداداته التاريخية ، والهوة المتسعة التى ما تزال تتسع بين الشعر المعاصر والشعر العربى الذى استقرت مفاهيمه فى الذوق العربى عبر قرون. ولكن على العكس من ذلك تأتى الرواية والسرد بعامة ، وكما يعبر سعيد يقطين عن الرواية المعاصرة :

"لقد وضعت هويتها مع " الرواية الواقعية " . ومنذ أواخر الستينيات حيث صار الشعر يعمق "قطيعته" مع التاريخ الشعرى العربى، راحت التجربة الروائية العربية تسلك طرائق متعددة فى "التجريب". لقد توجهت تجارب منها إلى الأنواع السردية العربية القديمة، وبدأت تتفاعل معها، وتستعير تقنياتها، وتوظفها بطريقة جديدة، كما ذهبت تجارب أخرى نحو جديد الروايات الغربية، وتفاعلت معها وهى تسعى إلى " تأسيس" قواعد جديدة فى الكتابة" [21] .

بهذا المسار الذى اختطته الرواية لنفسها، سار التجريب والتأصيل جنبا إلى جنب فى التجربة الروائية العربية الجديدة . وهما معا كانا يضعان الرواية العربية فى قلب " الحداثة "، وما بعدها كما نجد ذلك فى الغرب . ولهذا نجد من يرفض الرواية جملة وتفصيلا، ويرى أنها نتاج "غربى " يحاكى من خلاله الكتاب العرب نظراءهم فى الغرب.

وقد اتخذ السرد - بشكل عام - طريقه فى بنية دائرية ، إذ هو فى الأساس سمة من سمات النثرية ، بل يمثل ماهية النثر - بتعبير أدق - إلا أن آلياته تم استعارتها ، ونقل حقل اشتغالها إلى الشعرية ، وهو انتقال قديم أسسته القصيدة القصة كما يمكن تسميتها فى الشعر العربى القديم ، وكرست له شعرية الشعر الحر ، وقصيدة النثر ، اللتان استطاعتا توسيع بنية السرد من خلال عناصر حاكمة تمثلت فى تحولات الضمائر ، والفضاء النصى ، وبناء الشخصيات الحكائية على نسق ما ، واعتماد الحدث والزمن والوصف ، وتعدد الخطاب ، والتنظيم السردى ... إلخ هذه التقنيات السردية التى اعتمدتها الشعرية فى تشكيلها للنص .

واليوم، تنتقل هذه الآليات من الشعرية مرة أخرى إلى القص والرواية. تنتقل، ولكن بآليات جديدة ، آليات تحولها الشعرى ، بمعنى أنها تعود إلى الرواية ولكن ليس فى تشكلها السردى المحض ، وإنما محملة بعبق الشعرية التى امتزجت بها حتى غدا يصعب الفصل بينهما؛ إذ تجدر الإشارة إلى أن السرد الذى نتحدث عنه هنا ليس هو السرد فى معناه الكلاسيكى ، وإنما السرد الشعرى الذى يمزج بين ماهية الشعر وماهية النثر على السواء ، السرد الذى لا يمثل فصلا حادا بين النوعين، ولكنه يمثل نوعا ثالثا يحمل سمات من كليهما ، تكاد تتساوى فى كمها ، ودرجة تأثيرها .

٣-١-١- السرد الداخلى (سرد الذات):

وهو يمثل نمطا مهما من أنماط شعرية الرواية، فيما يمكن تسميته بكتابة نص الحالة، وهو نص مفتوح المواجع والمسارب، وقد يكون ملتبس المتعرجات، ولكنه يقوم على نواة محورية غائرة ، هى مساءلة الذات الفارقة تاريخيا وأسطوريا.

ففى سرد الذات تبدو الحكاية فيه - إن كانت هناك حكاية تحكى على نحو مألوف - تبدو كما لو كانت نصا شعريا غنائيا - بمفهوم الذاتية - يعبر فيه الروائى - الشاعر - عن علاقته بالكون والحياة والأشياء من حوله ، ويناقش رؤاه وفلسفته ، ويطرح أسئلته ، وهمومه الفكرية : يعرض لعذاباته ، وأحلامه ، وأمله ويأسه ، لغضبه وفرحه ، لتشكلات حالات الوعى لديه ، لانغماسه فى حياة يمارسها ربما دون أن يعرف هويتها .

ففى نص منتصر القفاش الروائى " تصريح بالغياب " [٢٢] يبدأ القص من منطقة بين الوعى واللاوعى ، بين الحلمى والواقعى ، شيء أقرب إلى الكابوسى أو على شفا حفرة منه :

" لم يكن الدخول سهلا .

ربما لأننى تعثرت فى درجة حجرية من السلم الصغير ، لأننى كنت مسرعا فاصطدمت بأحد يهم بالخروج ، أو توهمت أن هناك بابا .

ظننت الأمر كله فى متناول يدى . أن أستعيد الرواية وأرحل .

لن يوقفني شيء سوى ملابسهم الميرى والبيادات والطواقى وصوانى التعيين .

سأظل أزيحها ، وأدفس يدى بينها حتى أصل إلى روايتي عند أرضية الدولاب الإيديال"ص٩ .

والأمر برمته وإن بدا سردا لذات ، إلا أن المفردات المركزية فيه تعتمد بنى الشعرية من خيالات وتكثيف فى الرؤية ، وغموض بمعناه الشعرى. فالدخول الذى لم يكن سهلا غير محدد المعالم ولا يمكن تحديد هويته ، يؤكده فعل التوهم بوجود باب ، وحتى دالة الباب ذاتها لا يمكن قبولها على دلالة الباب المتعارف عليها بوصفها بابا للدخول ، وهو ما يؤكد أنه ليس فى هذا السرد - سرد الذات - حكاية تحكى على النحو المألوف فى ذلك، حتى لو كانت تقنيات الحكاية هى تقنيات "الحساسية الجديدة" من تشابك الواقعى والحلمى، وتداخل الأزمنة،

وشاعرية اللغة الرؤية، والتباسها الأسئلة، وكسر النمطية، وتفتيت الشخوص والأحداث إلى آخر ما كرسته كتابات "الحساسية الجديدة" من تقنيات وطرائق للسرد.

تجاوزت الرواية المعاصرة هذه المرحلة كلها بعد أن استوعبت إنجازاتها، وتمثلتها حتى غدت هذه الإنجازات اليوم، مأخوذة مأخذ التسليم، وسارية في جسد النصوص الروائية مسرى المقومات الأولية التى هى من فرط كونها أساسية قد أصبحت منسية وفطرية تقريبا.

أما عند ياسر إبراهيم في روايته " بهجة العمى "[٢٣]، فإن شعرية السرد الداخلى تتخذ شكلا آخر ليس هذه المرة من منظور تحولات الذات وعدم تحديدها تحديدا قاطعا على نحو ما، وإنما من خلال رصد لذات الأعمى التى تحيا الحياة ليس بعينها هى، وإنما بخيالاتها، وهو نمط يستدعى بالضرورة أبعادا لم تكن على بال الرواية ومفهوم الشخصية فيها، والكتابة تتحدث عن نفسها. فالأعمى عندما يطلب من صديقه أن يصف له فتاة، يعود إلى نفسه فيعايشها قائلا :

" ما قيمة الوصف دون أن أرى الشيء وأغمض عينى عليه ثم أرى خيالات ملونة، ألتصق بها، وربما أحلم بها أيضا ؟ لقد غابت الألوان من عينى ولن تعود إليها. هذه التخيلات الساذجة عن العالم هى ما أستطيع تخيله وبألوان باهتة مثل الأخضر والأحمر والأسو لم أستطع أن أظل مجرد أذن تستمع إلى لغة يشير إليها، وأظل أهرب من كونى ميتا بدون عينىّ ". ص٧ .

فالأعمى هنا لا يتساءل، وإنما الذى يتساءل هو الذات الساردة، الذات التى لم تعد تقنع من الحياة بوصف مظاهرها، بقدر ما تبحث عن رؤيتها هى الداخلية. إنها دعوة تقدمها للإنصات الداخلى، ومتابعة البصيرة لا البصر .

إن الشعرية هنا تتخذ آلية الخفاء، والجوانية، ومحاكاة النفس، فى صوفيتها الفلسفية، وبحثها عن الانعتاق . والخفاء هنا: ليس الكتمان الكامل، ولا استغلاق الدلالة . والجوانية : ليست مجرد الوجه الآخر للظاهر اليومى، وليست مجرد الجانب المضاد لما نعرفه ونراه فى مجرى حياتنا اليومية العملية، بل هى آلية دينامية متحركة وفعالة ولها أكثر من مستوى للحركة.

إن آلية السرد الداخلى بهذا الطرح إنما هى من باب الشعرية، ولكنها ليست تقنية مقصورة على الشعر، وإنما هى آلية وجدت طريقها إلى كل النصوص الروائية التى تتمثل روح الشعرية ،أو تتخذ بنية الشعرى نمطا لها .

٣-١-٢- السرد الداخلى (تحولات الخطاب):

أو ما يمكن تسميته بتحولات الضمائر، أو اللعب بالضمائر، حيث يتخذ الضمير السارد بنية متحولة دوما لا تستقر على حال .

لقد اعتمد المفهوم التقليدى للأنواع الأدبية على تخصيص الضمائر باعتبار خصوصية ضمير المخاطب للمسرح، وضمير الغائب للملحمة، وضمير المتكلم الفرد للغنائية (الشعر الغنائى). والسرد بناء عليه يعتمد الضمير "هو" فى مقابل الشعر الذى يعتمد الضمير "أنا".

ولكن التطور السردى المعاصر، ومع شعرية السرد، غدت إحدى السمات الفارقة للسرد هى التحولات الضمائرية. ففى الشعر تبرز الذات المتكلمة مقدمة للحدث المسرود، ولكنه فى النص السردى الشعرى يكون الحدث هو المركز، ولا يتخذ الراوى موقعا محددا على وجه الخصوص، بل يصبح ذاتا متحولة، تنتقل على امتداد النص المسرود، بين ضمير المتكلم والمخاطب والغائب مفردا وجمعا؛ وهنا تغدو الشعرية مرهونة لا بعوامل خارجة ومحددة سلفا، وإنما ترتهن بذات المبدع؛ وهنا أيضا تظهر آليات اشتغال جديدة تحكم منطق النص، ويظهر التناص بتمفصلاته ويتواتر على هيئة اشتغاله فى السرد الشعرى، ما بين استحضار أصوات، وجدالها، ومحاورتها، أو حتى تجاورها فى النص؛ وحينها يتسم الخطاب- الروائى الشعرى- بالتعدد اللغوى

والتنوع الكلامى، واللعب بالضمائر ، والمراوغة فى تحولاتها. إنها اللذة التى تمارسها الذات الكاتبة ، نقلا عن الواقع الحياتى لصور الحياة المراوغة دوما ، وهو تصور شعرى فى الأساس، لا ينقل الواقع بحرفيته، ولا باحتمالاته ، وإنما ينقله بمفهوم الممكن (غير المعقول) .

فى نص " تصريح بالغياب " تتحول الذات الساردة التى لم تكشف عن اسم لها مطلقا ، تتحول من الضمير " أنا " إلى " أنت " إلى " هو " فى مساحة نصية تكاد تكون متداخلة :

" مثل من يغنى أغنية يحاول تذكرها أثناء غنائه ، يحاول أن يوجدها كما كانت من قبل ، ودوما هو يغنيها ، يحاولها ، تأتى أغنيات وأغنيات .

مثل من ؟

ألم تكن وأنت فى خدمتك السيارة ، حاملا النص آلى ، ومشط الطلقات فى جيب الزنط ، قاطعا سور المدرسة من بدايته إلى نهايته ، تفرح حينما تنسى أغنية موسيقية فى داخلك ، وتظل تحاول تذكر كلماتها وتخطئ ، تحاول مرة أخرى ، وأنت فرح بمضى الوقت دون أن تشعر بثقله؟

مثل من ؟

ألم تكن فى خدماتك الليلية تخوض هذه اللعبة : أن تداوم على فتح تلك الأبواب؟ كم لا نهائى تثق فى انتظار خطواتك ، تثق فى أنه لن يختفى ، وستقدر على اجتيازه دائما

..

بداية كلما هممت بتذكرها استحالت إلى نقطة ضمن نقاط كثيرة ، نقطة ربما تتصدر المشهد كله أو تكتفى بدور الكورس ، أو بتذكر أنها كانت بداية فقط فى يوم من الأيام ".

ص١١ .

فالضمائر تتحول على مساحة بعض صفحة واحدة من:

- مثل من يغنى أغنية يحاول تذكرها أثناء غنائه (هو) .
- إلى : ألم تكن وأنت فى خدمتك (أنت)
- إلى : بداية كلما هممت بتذكرها (أنا)
- إلى : استحالت إلى نقطة ضمن نقاط (هى) .

فهذا التحول فى موقف الذات الساردة عبر ضمائر "هو، أنت، أنا، هى" إنما هو تحول من باب الشعرية ، التى تقوم بهذه المراوغة فى التحول واللعب بالضمائر ، والذى استعارته الرواية مرة أخرى من الشعرية ولكن بتشكيلها هى الجديد ، ذلك التشكيل الذى يسعى منتصر القفاش من خلاله لإحداث تشويش على حدث مركزى ، ونقل بصيرة المتلقى من البحث عن الحدث إلى اللاحدث ، ونقل التركيز إلى منطقة أخرى هى منطقة بناء الرواية التى اختار لها الكاتب أن تكون على حد فاصل بين الشعور واللاشعور ، وذلك على الرغم من مراوغة الكاتب- أيضا- فى تأسيس مرجعيات دالة تجعل المتلقى فى إطار المعقول ، مثل : الجيش ، البندقية النص آلى ، المدرسة ، الخدمة الليلية (الشنجى) ... إلخ هذه الرموز التى هى من إطار الواقعى ، ولكن الحدث هنا يتوجه إلى الذات الساردة أكثر من توجهه إلى هذه الدلالات وما تستدعيه .

إن أرسطو نفسه لا يشترط فى الفكرة الأدبية قدرتها على التمثيل فقط ، وإنما يشترط المحافظة على توتر دقيق بين متطلبات المحاكاة ومتطلبات البنية الجمالية يجب على الفن أن يماثل الحياة وينجز نظاما بنيويا محددا. ومن أجل هذه المماثلة يقيم أرسطو تعارضا ما بين الشاعر والمؤرخ: فالمؤرخ يعكس ما هو خاص وحقيقى، بينما يعكس الشاعر ما هو كونى وعام. إن الشاعر معنى بـ«الممكن» وليس بالـ«محتمل» فحسب: « فالاستحالة المرجّحة هى دائما مفضّلة للإمكانية غير المقنعة». وهناك يمكن أن تكون احتمالية فى قصة خرافية: الترابط ما بين حادثة وأخرى

يمكن أن يتطابق مع معنى الإمكان، من جهة أخرى، فإن حبكة مليئة بالمصادفات، غير المستحيلة، يمكن أن تبدو غير ممكنة. وبصورة تدعو للاهتمام، فإن ما يؤدى إلى الإمكانية يؤدى أيضا إلى التماسك والانسجام الجمالي. إن حدثا ممكنا فى مسرحية ما هو ليس فقط حدثا يقنع متفرجا ما بأن يستحوذ على مصداقية عامة، وإنما أيضا حدث يتلاءم بشكل مقنع مع سلسلة أحداث (حبكة ما) ويؤدى إلى وحدة شعرية كاملة

والروائى على هذا النحو يجسد الصراع بين الأنا (بمفهومها الشعرى) وبين الرؤية الكلية لتناقضات الواقع ، والتى تتشكل من خلالها الرؤية الشعرية فى محاولة لاختزال الكون والحياة

ولعل محاولة رصد الذات الروائية من خلال النص تطرح بعدا آخر فى رؤية النص ، حيث طرحت الرواية المعاصرة رؤية-الذات لا من خلال العالم المحيط بها ،وإنما رؤية العالم من خلال الذات، ولم يعد الروائى يعبر عن الرؤية الغيرية للحياة ، فى مقابل الشاعر الذى يعبر عن الرؤية الذاتية ، وإنما صار الروائى شعريا عندما جعل الشخصيات تتحدث بصوتها من خلال صوته هو المهيمن ، وعبر ذاته المتحولة .

هذا ما نجده بالفعل عند النظر إلى بعض الأعمال الروائية التى صدرت أخيرا ، والتى اعتمدت جميعها ضمير الأنا ، ولكن مع إحداث المراوغة فى تحولاته عبر السر نجده فى "تصريح بالغياب" لمنتصر القفاش ، و"دائما ما أدعو الموتى" لسعيد نوح ، و"كحل حجر" لخالد إسماعيل ، و"لصوص متقاعدون" لحمدى أبو جليل ، و"قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف، و"سانت تريزا" لبهاء عبد المجيد ، و"بهجة العمى" لياسر إبراهيم ، و"لون هارب من قوس قزح" لمنى الشيمى ، و"مسالك الأحبة" لخيرى عبد الجواد ، و"رد اعتبار" لمحمود الورواري ، وغيرها كثير من الروايات التى اختار لها أصحابها ضمير السرد أنا ، وإحداث مراوغة فى تحولاته واللعب به .

٣-٢ شعرية المفارقة :

أحد ملامح الشعرية المعاصرة ، أنها شعرية التجريب. وإحدى السمات الفارقة التى تميز التجريب ، أنه تجريب لا على مستوى اللغة ، وليس على مستوى بناء الصورة فحسب ، كما كان يحدث قبلا مع ممارسات الشعرية العربية عبر قرونها الطويلة، وإنما هو أيضا تجريب فى أسلوبية كتابة النص (بنياته ودواله وأدواته) ، وفى موضوعاته ، وما يمكن أن تحدثه من وعى مفارق ، بما يمكن تسميته بصدمة التلقى .

ومن هنا فإن التجريب فى المفارقة الشعرية يمكن رصده من خلال:

- آلية اشتغال عقل الكاتب فى إبداعه للنص ، وما يمكن أن يرتبط بذلك من بحث عن آليات جديدة لإنتاج النص .
- وكذلك يمكن رصده من خلال التلقى ، الذى يكشف عن وعى مفارق للوعى الجمالى السائد .

ومعنى ذلك أن التجريب محفوف دوما بالمغايرة ، مغايرة الذوق والذائقة السائدين .

إنه الانحراف الدلالى الذى يعمد الشاعر إليه لكسر الألفة المعتادة ، ومن ثم الخروج من المعتاد إلى غير المعتاد .

إنها المفارقة الأبدية التى تتشكل بين الموت والحياة ، حيث يبنى النص فلسفته ويتبناها؛ ففى أعمق لحظات الموت تكمن لذة الحياة ، وفى أعمق لحظات الحياة يكمن ألم الموت

إن التعبير بالمفارقة يكاد يكون أكثر الأبنية انتشارًا فى شعر الحداثة، ذلك لأن الشعر القديم فى مجمله كانت له نظرة واحدة، بمعنى إدراك جانب واحد من وجهى العملة؛ وذلك ناتج من اختفاء أحد الجانبين عند النظر إلى الجانب الآخر.

وعلى هذا، جاء التعبير بالمفارقة فى الشعر القديم مرتكزًا على ساق واحدة، أى أن الشاعر يرصد وجها معينا، ثم يعود مرة أخرى ليرصد الوجه الآخر، فى حين تستطيع الشاعرة الحداثية بإمكاناتها التعبيرية المعبرة عن الواقع المضطرب أن تعاين الوجهين على صعيد واحد.

ومن هنا تأتى المفارقة فى الرواية المعاصرة عملية مكثفة وكاملة، بحيث يتم إنتاج الدلالة لوجه واحد، ساعة إنتاجها للآخر.

والنظر إلى بناء الأسلوب فى شعرية الرواية ينبئ عن تمايز فى بناء لغته المفارقة، من حيث يتم التلاحم بين الطرفين، ومن حيث تتم الرؤيا للجانبين من زاوية واحدة.

إن الروائى يوظف المفارقة لحبك البنية الروائية على مستويين: مستوى البناء العام والفكرة الشاملة التى تستند إليها الرواية، وعلى مستوى بناء الموقف الجزئى لحدث ما يحمله بنية مفارقة. وتتجلى المفارقة فى رواية "تصريح بالغياب" لمنتصر القفاش فى مطلع الرواية، إذ تدخل الذات الساردة إلى عالم الرواية فى مشهد أشبه بالحلم، الكابوس، مشهد يقع على مشارف الوعى : فالراوى يذهب إلى مكان عسكرى ليلا ويوهم المتلقى بأنه ذاهب لاستعادة شىء ما (رواية تخصه)، ولكنه يواجه بمن يصرخ فيه للوقوف فى خدمته (الشنجى) ويصرخ هو محاولا الإثبات بأنه أنهى خدمته العسكرية، وينتهى الأمر بأن ينصاع.

إن الرواية تبدأ على هذا النحو، وتنتهى دون أن تميز إن كان هذا الموقف برمته قد حدث أم لم يحدث. وتتبنى المفارقة شعريا- على هذا الأساس- فى الرواية منذ مطلعها، ولكنها مفارقة لا تنتهى حتى انتهاء الرواية، مع ما يداخلها من مفارقات فرعية كثيرة.

أما عند حمدى أبو جليل فى " لصوص متقاعدون "[٢٤] فالمفارقة تتخذ شكلا شعريا مغايرا، ومقصودا فى آن من قبل الراوى، الذى يضع القارئ فى عمق هذه المفارقة.

فأول ما يواجه القارئ/المتلقى فى رواية "لصوص متقاعدون" هو عنوانها الذى يجمع بين متناقضين هما اللصوص والتقاعد؛ فهذا العمل تحديدا فى مرجعيته الواقعية ليس فيه تقاعد، لأن التقاعد عنه لا يعنى سوى الصلاح والتوبة، وهو أمر لا تطرحه الرواية ولا تقترب منه، ولا يشغلها مطلقا فكرة الحكم والتقييم، بل هى تقدم شخوصا اجتمعوا فى منطقة واقعية بالفعل هى منشية ناصر التى بناها جمال عبد الناصر لعمال المصانع، إلا أن الشخوص ذاتها والأماكن لا توجد، وإنما الذى يوجد هو نمط هذه الشخصيات فى أى تجمع سكنى شبيه بهذه المنطقة. ومن هنا بدأت فكرة المفارقة بين المعاناة والإحساس بها، حتى صارت اللصوصية فلسفة حياة وأسلوبًا للالتفاف على الواقع المهيمن. يقول فى مطلع الرواية :

> **" افرض- مثلا- أنك تعيش حياتك كشخصية فى رواية ما، وتأكد أن هذه الشخصية ماهرة فى مداعبة قدراتك على التحايل والكذب، وخبيرة فى مصافحة أشخاص أنت مخلص فى كرههم، عندها فقط ستدخل مباشرة فى أجواء تجربة نادرة يحق لك التباهى بها " ص٧.**

يتعامل الروائى هنا بمنطق الكاشف الذى يضعك فى عمق المفارقة منذ البداية، ويكاد يضع المتلقى القارئ على حافة سؤال شعرى فلسفى مصيرى : ماذا لو كانت حياتك كلها محض رواية، تمارس فيها أدوارا ماهرة من التحايل والكذب؟! وهو سؤال على الرغم من بساطته وشعريته فإنه يضع المتلقى أيضا على حافة هاوية من الشك المرير، والإحساس المقيت، الذى لا

يملك الخلاص منه؛ إلا أن مفارقة فرعية تنتج فى الآن ذاته من التباهى بلعب هذا الدور؛ وبهذا الكشف / التشكيك تدخل إلى عالم الرواية وكأنك واحد فيها .

وعلى نحو ما تأتى المفارقة فى تشكيل شعرى جديد فى رواية " بهجة العمى " السابق ذكرها، والتى قسمها إلى مقاطع أعطاها أرقاما بدلا من فصول بأسماء، إذ يعتمد الروائى على تقنية سردية جديدة ،حيث ترد فصول كاملة فى شكل مقطع واحد بفقرة واحدة تحمل المفارقة فى أكثر مستوياتها الشعرية تجريبا ، وهو ما نجده فى مقاطع مثل :

٦

" العالم الذى تسمعه ولا تراه هو العالم نفسه الذى أشاهده ولا أراه " ص٢٦.

٨

" هل أنا أعمى بدرجة كافيةّ؟" ص ٣٠.

١٨

" النور لا يرينا شيئا لكن نحن الذين نرى النور " ص٦٨.

٢١

" إنه العمى أنت " ص٧٤.

٣٤

" هل كنت لأسأل نفسي: لم تبعتك إلى رغباتك؟".

" آآآه ه ه ه كمان ... لا تكذب على نفسك . من البداية كنت ترى كل شيء وتدخن سيجارتك كأنك أعمى " .

" قال كل منهما ذلك . قبل أن يغلقا عينيهما على ضباب رواية ربما لم تتحقق أبدا"ص١٤٣.

وعلى هذا النحو تتشكل المفارقة فى تكثيف شعرى ، ليس له علاقة- على مستوى الحكى بما قبله وما بعده- ولكن علاقته تتأسس فى إحداث شعرية ما مفارقة ، شعرية تستوقف القارئ تماما كما لو كان يقرأ قصيدة مكثفة ومختزلة. فهذه النصوص الشعرية تحدث مفارقتها من أنها لا تمثل فعلا صادرا عن أعمى (الذات الساردة فى الرواية) بقدر ما تمثل فعلا مستنفرا لوعى المتلقى فى مساءلته لنفسه هو. فالعمى هنا يتحول من مفارقة العمى البصرى إلى عمى البصيرة الذى يسائل المتلقى نفسه عنه ، فيسأل كل منا نفسه بالفعل: هل أنا أعمى حقا بدرجة كافية ؟ وهل بالفعل العالم الذى تسمعه ولا تراه هو العالم نفسه الذى أشاهده ولا أراه ؟ هل استطاع كل منا أن يرى العالم برؤيته هو ، أو بسمعه ؟ أو بوسائل أخرى ؟ إن المفارقة هنا تنتج من المساءلة الحقيقية التى تهدف إلى التشكيك فى الوعى الذى نحيا به جميعا ، لأنه وعى افتقد للسؤال الذى لم تطرحه على نفسك بعد ، سؤال الهوية ، والمعرفة .. وحتى فى المقطع الأخير -٣٤- فإن السؤال يحدث مفارقته فى هوية نسبة صدوره التى لا يمكن تبيانها أهى من الراوى ، أم من الذات الساردة ، أم من الأعمى ، أم من رفيقه ، أم هو سؤال القارئ للراوى ، أم هو سؤال القارئ لنفسه، والنفس كثيرا ما تخدع .... وذلك على الرغم من مراوغة الكاتب فى مفارقة أخرى لمحاولة نسب المسرود عنه إلى شخصيتى الرواية " على ضباب رواية ربما لم تتحقق أبدا "

وتأتى المفارقة غريبة نوعا فى رواية سعيد نوح " دائما ما أدعو الموتى " [٢٥] متمثلة فى شخصية أنور المثل (أنور المنسترلى) أو (أنور هنصور) تلك الشخصية التى يراوغ الكاتب فى السرد عنها على لسان إحدى شخصيات الرواية التى تحكى له عن فيلم أربع بنات وضابط لأنور وجدى :

" وراحت تحكى قصة الفيلم حتى جاءت إلى قرب النهاية حين دخل أنور وجدى إلى فيلا عمته ومعه البوكس ... ثم توقفت عن الحكى وقالت موجهة الكلام إلى :

- إنت فاكر المشهد ده؟

هززت رأسي مرة واحدة، لكنها أعادت السؤال مرة أخرى وقالت :

- إنت فاكر أما أنور وجدى دخل على المعازيم اللى كانوا فى الحفلة وهو لابس بدلة ضابط، وقعد يتكلم مع الست أمينة رزق عن العروسة .؟..............

....

كنت منفعلا تماما وأنا أتكلم فلم أنتبه إلى لمعة عينيها التى كانت تحمل جمالا غائرا ، ولكنها أمسكت بيدى وقالت :

- إقف هنا إنت فاكر أنور وجدى لما نادى على العساكر؟ ....

- إنت عارف العسكرى اللى قال لأنور وجدى تمام يا فندى ؟................

خرجت أيوه من فمى بصوت عال، فقالت بهدوء وحب وعشق وولـه ودموع وكبرياء:

- هوه ده الأستاذ أنور المنسترلى جوزى ." من صفحات ٢١، ٢٢، ٢٣ .

إن هذا هو العناء الذى يواجهه السارد والمسرود له فى محاولة تذكر شخصية أنور المنسترلى من خلال فيلم مشهور ، والذى يجهد المتلقى- أيضا بوصفه شريكا فى هذا التواطؤ- نفسه فى البحث عن هذه الشخصية أو اكتشافها ، ولكن المفارقة تتشكل هنا فى أنه لا وجود لأنور المنسترلى ، لا وجود له فى الواقع ولا فى الفيلم ، وإنما الوجود فى خيال الروائى ، الذى راوغ فى إيجاد مرجعية لأنور ، وصنع له تاريخا موهما ، وارتقى به إلى مستوى شعرية الخطاب وشعرية المفارقة بين حديثها عنه ، وحديثه هو عنهما .

أما المفارقة فى رواية حسين عبد العليم " فصول من سيرة التراب والنمل " [٢٦]، فإنها تأتى عبر المواقف المتعددة التى تنبنى فى سياق النص الروائى ، والتى تحمل شعريتها ليس من كونها مفارقة فقط ولكن أيضا من كونها اختزالا لأزمنة تتفتت على نحو ما، كما سيرد فى البناء الزمنى لاحقا. وأولى هذه المفارقات هى التى تظهر بين الأخوين فؤاد الطبيب ، وفاروق المهندس ، الذى يحسده فؤاد على حياته ويتمنى دوما أن يحيا فقط بدلا منه " ون ويك .. ون ويك أونلى "، وهى جملة تتكرر عبر الرواية وفى مواقف متعددة إلى الدرجة التى تصبح معها جملة محورية تكاد تميز بين الشخصيتين. كذلك فى أحد المواقف التى تسرد مواقف من حياة فاروق المثقف المفكر الفيلسوف الذى يعمل مهندسا فى شركة تقوم بأعمال توصيل الكهرباء إلى الريف ، يفكر ويقول :

" وحينما تمتد يد السيد الكبير لترفع السكينة فى احتفال مهيب وسرادق، تشرق نقطة صغيرة بالضوء فى عمق ريف مصر ، تمتلئ القلوب بلحظات احترامها لنفسها ورضاها عن عملها وإحساسها بأنها شيء وشيء هام .

وبينما تتصدر الإشادات بمجهودات الكبير الذى أدخل الكهرباء إلى الريف . وبينما تدور تروس الآلات الحاسبة فى الشركة وتكاد تنفجر من إحصاء مكاسبها يكون فاروق عزيز واقفا فى الظل ، يشرف على رجاله وهم يجمعون عتادهم ، ويفكون خيامهم ويركبون فوق مقاطير الجرارات منطلقين إلى مواقع جديدة"ص٥٠.

المفارقة هنا لا تتشكل من خلال احتفال الناس ومكاسب الشركة بالقياس إلى المهندس وعماله الذين يجمعون حاجياتهم الفقيرة فى حزن تمهيدا للرحيل لمكان آخر يكررون فيه التجربة ذاتها . ليست المفارقة بين هذين الوضعين فحسب ، وإنما أيضا من خلال وعى المهندس الذى كانت بدايته مع الثقافة فى الجامعة، وانخراطه فى عالم الثورة والثوار ، والذى يبرر لنفسه تعقيبا على هذا الموقف، يقول :

"شغلى فى كهربة الريف كان آمن مفيهش خطر .. صحيح كان شغل جاد ومتقن وأثره بيبان على الناس على طول ، وبيرضى ضميرى- لكنه آمن ...

ليه أنا كده في النص .. أقل شجاعة من دخول السجن ، ومش في موضوعية نادية ، ووصفي .. قلقان .. ليه قلقان " ص ٥١.

كذلك ترد شعرية المفارقة في بناء نصي يجمع بين مساحات عريضة من الرواية ، ولكنه يخرج أحد المواقف التي تسرد زواج الدكتور عزيز و عايدة ونزوله لإحضار طعام وشراب من الشارع :

" كان يحمل تلك الشنطة بشكل طبيعي من اليدين اللتين كانتا عبارة عن دوبار أحمر وأبيض مضفور في بعضه ، وكالعادة انقطعت اليد ، فاضطر إلى حمل الشنطة هكذا وهو يموت من الغيظ والضيق والحرج .

في عام ١٩٨٤– وقد كان فاروق منهمكا بحل الكلمات المتقاطعة- سأل موجها سؤاله إلى كل من فؤاد والدكتور عزيز : إية هي الثورة التالتة في الطب يا دكاترة؟

ثأثأ فؤاد ، انطلق الدكتور عزيز : الثورة الأولى اكتشاف التخدير .. الثانية اكتشاف التعقيم .. التالتة اكتشاف المضادات الحيوية- صمت قليلا ثم أضاف مغمغما : والثورة الرابعة اكتشاف الشنط البلاستيك المتينة .

وانفجر فاروق وفؤاد في الضحك " ص٣٩ .

فشعرية المفارقة هنا ترتبط بالموقف الذي حدث في عام ١٩٤١ مع الدكتور عزيز، ولكنه ارتبط بذاكرته ، ولا يعلمه أبناؤه (فاروق وفؤاد). وعلى الرغم من البساطة الظاهرية ، فإنها تضع أمام المتلقي حقائق مفارقة عن كيفية اشتغال الوعي واللاوعي بالمفهوم النفسي ، في اختزال مواقف بسيطة مخجلة ، لكنها ترتفع لترقى إلى مستوى العلامات الكبيرة والقضايا المصيرية في الحياة ، إذ ارتبطت في وعيه هنا بثورات الطب .

أما المفارقة في رواية " كحل حجر " لخالد إسماعيل [٢٧] فتتضح من خلال السخرية المريرة التي تتحدث عنها وبها الذات الساردة (إبراهيم زغلول سليمان) والتي تحياها ، مفارقة مع صديقه جورج أبسخرون ، الذي باع الشعر والأدب وباع معهما كل المبادئ والقيم، إلى درجة أنه يصارح صديقه إبراهيم بأنه كان يرافق خطيبته ، وإلى درجة أنه يعلن عن إسلامه بورقة مزورة مختومة من الأزهر ، ليفوز بجائزة اليونسكو في الشعر ، ويجعل من نفسه ضحية أديان. وعلى الرغم من ذلك- وهنا تنتج المفارقة السخرية- فإن الذي يسطع نجمه في المجتمع ويحصل على الجوائز ، ويدخن السجائر الغالية ، ويمتلك الشقق والمال، إنما هو جورج أبسخرون. أما إبراهيم الذي يحافظ على مبادئه ويؤمن بقضاياه، فإنه يظل في القاع يعمل مدرسا عندما يجد الفرصة ، ويعاني الفقر والجوع والبحث دائما عن مأوى في غرفة أعلى السطوح ، أو عند صديق ، وكلما دخل في تجربة زواج يفشل على الرغم من أنه لا يريد سوى زوجة تتناسب وظروفه ، ويجد من خلالها ذاته ومشروعيته ، ويؤسس لوجوده .

إن المفارقة في "كحل حجر" تتأسس عبر البناء النصي على السخرية التي يعلن عنها الروائي كلما سنحت الفرصة في حديث إبراهيم عن نفسه ، وهي مفارقة لا يبني طرفيها بناء واضحا ، ولكن يعلن فيها عن طرف هو جورج أبسخرون ، ويترك لنا الطرف الآخر (إبراهيم) لتكتشف أنت الوضع المفارق لهذه الذات التي تبحث عن نفسها طوال الرواية ، وحتى النهاية فإنها لم تجدها ، وإن كانت تميل في النهاية إلى التلذذ بالانتقام من سامية التي طلبها للزواج فرفضت ، ويوما ما قرأ عنها في إحدى صفحات الجرائد أنها ترسل بشكواها وتظلماتها للبحث عن حل لمرضها وأخطاء الطب في حقها والفقر وفشل الزواج ، والمرارة التي تعايشها ، وهو ما يكشف لنا عن تحولات خفية في نفس إبراهيم على المستوى النفسي ، تحولات قد تؤدي به إلى

اتخاذ ما كان يرفضه من تخل عن مبادئه التى ظل طوال حياته يؤمن بها ويفشل فى كل شىء ، وهو ما لم يعلنه الراوى ، وإنما يفهم من السياق النصى للرواية .

٣- ٣- شعرية الشخصيات :

إن الروائى عندما يتمثل شعرية فى الخطاب ، عندما يجعل شخصياته تمتلك وعيا مساويا لوعى الشخصية المحورية فهو يخالف قواعد الكلاسيكية الروائية .

فهل يرسم الروائى الحداثى شخصيات رواياته قبل أن يكتبها أو يمنحها أدوارها ؟ أم إنه يرسم الشخصية تبعا لتحولات الموقف وتحولات الخطاب، بمعنى أنها تكون شخصية وليدة فى مواقفها عبر اللحظة الزمنية ؟

فإذا كان مفهوم الشخصية فى الرواية الكلاسيكية ينص على ضرورة تحديد ملامحها وأبعادها وسماتها الجسمانية والثقافية ، ومن ثم تطورها عبر الأحداث وتنامى فعلها ووعيها ، فإن الرواية المعاصرة- وبخاصة التى تتمثل الخطاب الشعرى- لا تعتمد على هذا التحديد ، وإنما تستبدل به طرح أنماط للشخصية وليس شخصيات بعينها ، أى أنها أنماط تصدق ماهيتها على نماذج كثيرة قد تكون فى كل مكان ، وهى أنماط ليست خلافية ، أى ليست كنمط البخيل لموليير ،أو الأعمى أو الفارس، إنما هى أنماط على نحو ما كـ "الدون كيخوته" لسيرفانتس ، ذلك النمط الذى عندما تقرأ عنه فى عالم الرواية ، تكتشف أنه قد مر عليك فى مكان ما ، وربما كان يسكن قبالتك مباشرة .

فالشخصية تتحدد إذن شعريتها :

- من كونها غير محددة قطعا وغير دالة على شخص بعينه يمثل نمطا أو علما بعينه ، بحيث يتميز بصفات جسمانية وعقلية معينة .
- ومن كونها شعرية فى ذاتها ، أى ترسم أبعادا لنمط الشاعر المفكر ، الذى يؤوِّل الأشياء تأويلا متعدد الدلالة ، ويرى العالم برؤية شعرية على نحو ما .

فأنماط مثل شخصيات رواية حمدى أبو جليل " لصوص متقاعدون " ينطبق عليها هذا القول :

- جمال الشاب المدلل الذى يبحث عن دور ، حتى ولو كان بائع البانجو ليجمع شباب الحتة عنده للسهر ويأخذ دورا فى الحياة .
- وسيف الشاذ الذى لا يعترف بشذوذه .
- وأبو جمال صاحب المنزل وشيخ الحارة ، وَهمًا .
- والدكتورة ، ومدرس اللغة العربية الذى أسس طائفة من التلاميذ حسب أنهم تابعوه ومريدوه وحاشيته .

كل هؤلاء شخصيات تمثل نمطا قد لا يصدق على شخص بذاته بقدر ما يصدق على شخوص عدة فى حياتنا جميعا .... وهذا المنحى لبناء الشخصية ليس من تقنيات الكتابة الروائية ، ولكنه من تقنيات الكتابة الشعرية التى لم تكن تهتم يوما بطرح سمات الشخصية اللهم إلا من جانب ما يكرس لشعرية النص .

ومن جهة أخرى، فثمة بناء شعرى يكتنف بعض الشخصيات ،إما من جهة الفعل وإما من جهة التكوين. وينتمى إلى الأولى أبو جمال الرجل الذى يمارس طقوسيته اليومية برش الماء أمام المنزل وتنظيف مكان ليجلس فيه ويمارس رغبته الدفينة فى أن يكون شيئا ما ، كبير جماعة مثلا. إنه بهذا الفعل يصنع شعريته ويعبر عنها من خلال أفعاله اليومية ، فهو يمارس فى غيبة من وعيه تجهيز الإفطار على نفقته الخاصة لأبنائه جميعا وأسرهم فى شققهم ، ولكنه عندما يفيق من شعريته يلعنهم جميعا ، ثم يعود لمارسة الفعل ذاته فى اليوم التالى .... إن شعرية الشخصية هنا

تنبع من بحثها عن ذاتها غير المتحقق دوما والكشف عن رغباتها الرومانسية بمعناها الشعرى على نحو ما .

أما شخصية جمال فى الرواية ذاتها فإن شعريتها تنبنى على نحو مختلف ، حيث تنتمى إلى نمط الشخصيات الشعرية فى ذاتها ، إذ تكتب بين الحين والآخر نصوصا شعرية صريحة شكلا وموضوعا ، تأتى عادة عندما يتعرض لورطة. يقول الراوى :

" وأثناء تفكيره فى البحث عن حل لهذه الورطة كتب جمال:

" نحن أذكياء

أذكياء بما يكفى لاكتشاف الخطأ

أى خطأ

ولكن للأسف الشديد

ذكاؤنا بطيء

بطيء

إلى درجة أننا دائما ما نكتشف أخطاءنا بعد أن نتورط فيها تماما

لذلك فطبيعى جدا

أن تبدو اكتشافاتنا محبطة " ص ٣٤ ، ٣٥ .

وإذا كان جمال يكشف هنا عن شعريته ، فإنها فى نهاية الأمر شعرية مراوغة ، تعود فى الأساس إلى الروائى نفسه. ذلك أن جمال ، وما يقوله جمال إنما هو من صنع الشاعر ، ولا وجود له خارج الفضاء الروائى ، وعلى هذا النحو تتأسس شعرية جمال الذى يعبر عن رأيه فى العالم وفلسفته فى الحياة على نحو شعرى ، يقول :

" إذا كان بعض الناس يشغلهم تحسين العالم ، فأنا لا يشغلنى سوى نفسى الصغيرة أهدهدها وأمعن النظر فيها باستمرار ، وأحيانا أرانى أعظم رجل فى العالم ، لحظة خاطفة وسرعان ما تختفى ، ولكن المحيطين بى يتمتعون بقدر من الانتباه يكفى للإمساك بها ، وتتردد الأقاويل عن غرورى ... وفى لحظة مباغتة أيضا أحس أنى ضعيف جدا ، وخائف حتى من ملابسى " ص ٣٥ .

فلغة الخطاب هنا تنحو منحى الشعرى فى مفرداتها ودلالاتها وتراكيبها " أهدهد نفسى، أمعن النظر فيها باستمرار ، فى لحظة مباغتة أحس أنى ضعيف .... " وفى تحليله لرؤية العالم من حوله ورؤيته هو لنفسه ... .

أما فى رواية "تصريح بالغياب" السابق ذكرها، فقد حشد الراوى طاقاته كاملة، وتدخل فى عوالم الشخصيات وسرد كل منهم سرده هو لنفسه ، ومن زوايا اهتمامه. فهو وإن كان يسرد عن شخصيات ، فإنه يسلبها حق التدخل فى حديث لا يروق له ،أو لا يريد هو أن يسرده اللهم إلا إذا كان الحديث سردًا عن الذات الساردة ، ومن ثم تحيل هذه الحكائية العمل إلى بنى تحكى عن أحداث يمكن الإشارة إليها فقط دون الدخول إلى عالمها. فالمؤلف لا يسعى إلى تحديد جوهرى لمسألة الوظيفية، بل إن جمالية الرواية وأسلوبها السردى غير النمطى يؤسس للفكر الظاهراتى بتأجيل الحكم والإحالة على المتلقى بمفهوم "آيسر" عن التلقى .

وفى رواية "فصول من سيرة التراب والنمل "، تبدو شعرية الشخصيات فى حركة الأبطال وأفعالهم وحوارهم ، وتفكيرهم :

- الدكتور عزيز الذى يحارب منذ بداية الرواية وحتى نهايتها التراب والنمل ، ويرى أنها تخترقه. وبالفعل عندما مات دخل عليه ابنه وشاهد :

مئات من أسراب النمل تدخل وتخرج من فتحتى أنف الرجل وتغطى عينيه وتدخل وتخرج من أذنيه وفمه " ص٩١.

- الأم عايدة منذ بداية الرواية وحتى وفاتها ، والتى تسجل لإبداعها ومشاعر حياتها من خلال تسجيل حياة الآخرين ، فتجمع صور الأميرات وإعلانات الأفلام ، وصور الحرب وتكتب تحتها تعليقاتها الفنية بخط دقيق .
- وعلى شاكلتها شخصية فاروق ابنها، الذى زاد عليها بآرائه الفلسفية العميقة فى الحياة، فاروق الذى يعمل مهندسا فى شركة تقوم بأعمال توصيل الكهرباء إلى الريف ، لكنه يفكر دوما فى الحياة من حوله ، ويكتب آراءه أحيانا بوعى شعرى.

وفى رواية " أن ترى الآن " لمنتصر القفاش [٢٨] ، فإن شعرية الشخصيات تتمحور حول الشخصية الرئيسة (إبراهيم) الذى تبدو كل أفعاله مرتبطة بشعرية ما ، وبسمات الشعراء ،وبصورة ما ترتبط بالشاعر فى نموذج حياته ، وذلك على الرغم من عدم ممارسته لأى نوع من الإبداع ، وعلى الرغم من عمله محاسبا فى أحد الفنادق. فإبراهيم لا يهتم كثيرا بأحداث الحياة اليومية ، وينسى كثيرا ، ولكنه يمتلك وعيا دقيقا وفلسفة ما فى الحياة ، يتخذ مواقف غير مألوفة فى حياته حتى بالنسبة له هو نفسه ، فغالبا ما يفكر فى رد فعل ولكنه يسلك سلوكا يعجب هو منه فيما بعد :

" لم تكن الراحة فقط ما شعر بها. سعادة أيضا غريبة انتابته من أن كل شيء غائم ولا حدود له ، من أن كل شيء فيه معطل سوى استغراقه فى تلك الأوراق التى تبدو كأن كوب ماء اندلق عليها وأسال حبر الأرقام .

ما كان يضايقه معرفته أن هذا لن يدوم ، ولابد أنه سينتبه ، وسترى عيناه الأرقام ثانية كما ينبغى . لا دوام لشئ سوى الموت . أن تموت يعنى أن تموت دون رجعة ، دون إعادة استئناف مرة أخرى........ " ص ٦٢.

ويبقى السؤال ، هل هذا الوعى ، وتلك الشاعرية فى عرض مسار تفكير إبراهيم هى من سمات الشخصية الروائية فى سماتها التى ألصقها بها الكاتب ؟ أم إنها شعرية الروائى الذى منح إبراهيم وعيه هو الشعرى – ، وفلسفته هو تجاوزا؟ ثم لم على هذا النحو بالذات ؟ لم بهذا التشكيل الشعرى ، المحتكم إلى ذاته ، والمنتقى لكلماته فى سياق بناء اللغة ، وشحنها بالدلالات والشحن الشعورية التى يكشف عنها النص؟

وفى رواية " كحل حجر " لخالد إسماعيل، فإن شعرية الشخصية تتمركز فى الشخصية الرئيسة الساردة (إبراهيم زغلول سليمان)، وصديقه جورج أبسخرون ، وإن كان الروائى يكشف عن هويتهما الأدبية بانتمائهما إلى جماعة الأدب والشعر فى الجامعة. إبراهيم زغلول الذات الساردة فى الرواية يكتب الشعر من آن لآخر تبعا لتعرضه لموقف فى الرواية يقتضى ذلك ؛ فعندما ارتبط بهناء عارف ، يقول :

" وأنا على قهوة الباشا فى حلوان ، أمامى أوراق وفنجان قهوة، كتبت لها :

أيها الكون الجميل بحبيبتى ..
كم أنت جميل!
أيتها السمراء التى غمرتنى
بعشق لا مثيل له ،
دعينى أذوق شهد شفتيك الحارقتين
دعينى أصلى بين يديك .... ص ١٦ .

وهو شاعر مؤمن بقضيته ، فعندما يعرض عليه جورج أبسخرون صديقه عليه أن يكتب عن شعراء من أصحاب الأموال لا شعرية لديهم ، فإنه يرفض ، وإن كان ذلك بوابته لاجتياز حاجز الفقر والنحس الذى يلازمه ، وإشباع الجوع المستمر الذى يحيا فيه .

٣-٤- شعرية الخطاب / اللغة الشعرية :

إن اللغة تجتذب عبر الوظيفة الشعرية الاهتمام إلى ذاتها بوصفها منطوقا ينتظمه أسلوب معين. وهى على هذا الأساس ليست مجرد وسيلة للتعبير عن العواطف كما هو فى النمط التعبيرى ، أو محاكاة الواقع كما فى نمط المحاكاة. ويُعَدّ التركيب المتميز لأجزاء الكلام والقافية والإيقاع والمفردة الخاصة وغيرها من تقنيات الشعر ، وسائل تحقق اللغة من خلالها دفع نفسها إلى المقدمة بحسبانها مركز النص الشعرى ، وهو ما يجعل الأسلوب الأدبى المترتب على هذه النظرة ميالا إلى التجريب اللغوى وكسر القاعدة المعيارية بحثا عن شرارة الشعر ، التى لا تنبثق إلا بحصر الاهتمام فى مستوى اللغة ، والتعامل تجريبيا معه .

ويعرف "جان ماكاروفسكى " اللغة الشعرية من خلال رصد اللغة المعيارية ، والتى يرى أنها تكون فى الشعر هى: الخلفية التى ينعكس عليها الانتهاك المتعمد بهدف خلق جماليات للعناصر اللغوية التى تكون العمل؛ إنه خروج متعمد على القواعد المعيارية للغة " [٢٩]. وتتحدد الشعرية فى هذا الانحراف الدلالى الذى يعمد الشاعر إليه لكسر الألفة المعتادة ، ومن ثم الخروج من المعتاد إلى غير المعتاد .

من هنا يمكن القول بأن شعرية الخطاب السردى تنبع حين تنحو إلى الدلالات الداخلية للغة الخطاب، فتصبح اللغة دالة (متعددة الدلالة) ،تزخر بكثير من الرموز ، اللغة المشحونة دوما ، المتوترة دوما ، اللغة التى تميل إلى خلق تعالق ينتمى إلى العوالم الممكنة (بتعبير المناطقة) ، وليس إلى عالم واقعى .

حينها تصبح اللغة أكثر عمقا وقابلية للتأويل، والكشف. وتضحى خصائصها أكثر طواعية للتساؤل، إذ إن اندماج هذه اللغة مع العناصر الشعرية سيفسح المجال حيال القارىء ليستبطن أكثر، وليعيد إنتاج الخطاب السردى بشكل أكثر فاعلية.

الروائى لا يكتفى بأن يصبح السرد حاملا للأحداث، ناقلا لها، بل إنه يعطيه طاقة أخرى داخلية عبر اللغة هى الطاقة الشعرية ، عندها تصبح الرواية مكتنزا للغة تتمفصل عبر كثير من المستويات، فتجمع بين الشعرى ، والنثرى الرائق ، ذلك أنها تغنى النص وتضيف إليه تأويلات ودلالات جديدة بالإضافة إلى كثافة الرموز، وكثافة الحدث، وكثافة الرؤية. إن الرواية هنا تكشف عن نفسها من لغتها الشعرية التى لا تكون فقط هى الأحداث المتنامية فى تطور كرونولوجى مطرد ، بل تساهم فى تعميق الدلالات الفكرية والنفسية، وفى تشكيل التدلال العام ، فيصبح العمل الروائى محملا بشحن فلسفية قوية ترى العالم برؤية جديدة ، ويصبح النص استنفارا للعقل يعمل ويفكر ويحلل سعيا لفك الرموز وكشف المغاليق .

إن الروائى يمارس شعريته هو ، ويضفيها على الخطاب ، مما يمنح السرد عمقا آخر، ويتحول إلى عنصر ديناميكى يستثير التأويل ، ويخاطب البنى العميقة فى العقل البشرى .

ومن جهة أخرى، فشعرية الخطاب السردى فى الرواية يفترض من القارىء البحث عما يميز هذا الخطاب من انفعالية اللغة وعاطفيتها (بتعبير فاليري).

لغة السرد الروائي على هذا النحو تسعى لخلق إيقاعاتها الخاصة ورؤاها الخاصة ، وتظل اللغة الشعرية بحثاً مستمراً عن هذه الرؤية الشعرية للعالم والناس والأشياء.. لغة لا تستقر على حال، وإنما هى دوما فى تشكل متواصل دائم. ثمة حركة دائمة خلال العملية الإبداعية نفسها تصنعها اللغة فى تكثيفها الشعرى .

فاللغة هنا تأخذ مساحة من الانحراف الدلالى ، على غير عادة لغة السرد المحددة الدلالة والمحكومة بخط سير يحافظ على تنامى أحداث الرواية. إن اللغة الشعرية بهذا المعنى تصبح متعددة الدلالة ، متعددة التأويل ، وهذا هو السر وراء وصف لغة ما بأنها شعرية؛ إذ إنها تميل إلى مخالفة الواقع ، وإلى تعدد تأويلية قراءتها الذى يسمح للمتلقى بأن يمارس وعيه هو مع النص ، ويجد فيها ما يناسبه من متطلبات (لغوية وتعبيرية فى الأساس). هنا لا يكون الاعتماد على الحدث هو مركزية القص ، وإنما تكون اللغة فى حد ذاتها نمطا من أنماط الكتابة الروائية ، أى الاحتفاء بها بحيث لا تصبح مجرد أداة إخبار بقدر ما تصبح وعاء لفكر وشعور .

فى رواية "تصريح بالغياب" ثمة احتفاء باللغة على نحو ما. فالجملة مبتورة دائما- إن جاز التعبير بمفهومه الجمالى- لا تسعى للقيام بوظيفتها فى الحكى عن حدث مسرود ، بقدر ما تستثير أحاسيس الذات الساردة ، ومن ثم التلقى ، يقول :

" صدى الفصول : الأرض تغادر مطارحها دون أن تصحبها الغلال .

صدى الطرقة : من ... إلى .... حرفان يتماديان فى الصغر ويدعان نولهما يعمل فى صمت .

صدى السكن : سلم ينتبه عندما تجعله الأقدام قبوا لخطواتها .

صدى مكتب المقدم : طلاء حوائط ، سجادة ، مقبض باب ، أشياء لا يراها أحد.

صوت ، كلما تقدم الوقت ، وتعددت أصداؤه ، يفيض عن دوره كصوت ينطق ليسمع .

يتحرك يتنفس يلعب يغير يبدل يشطب

صوت فى تلك الحلكة يسمعنى صوتى . " ص٧٢ .

فهذا النص الذى يمثل جزءا من رواية، تحققت فيه المعانى ، والانحراف الدلالى ، والتراكب اللغوى، والمجاوزة (المجاز فى العربية)، والخصائص المجردة التى تصنع فرادة العمل الأدبى من وصف وحدث وسرد، وتركيز على الرسالة وكسر القاعدة المعيارية للغة وإسقاط مبدأ المماثلة، وهى جميعها سمات الشعرية واللغة الشعرية كما تم تحديدها مسبقا .

فلا "الأرض تغادر مطارحها" على مستوى الدلالة تنتمى إلى الرواية ، ولا " الحرفان يدعان نولهما يعمل فى صمت"، ولا "السلم ينتبه عندما ....". فكل هذه الجمل السردية تنتمى فى مقامها الأول إلى الشعر ، فتصنع إيقاعها الشعرى ، وانحرافها الدلالى ، واعتمادها على الاستعارة والمجاز ، وتميل إلى خلق فضاء شعرى لا يمكن تجاوزه .

وفى رواية " لون هارب من قوس قزح " لمنى الشيمى [٣٠] تطالعنا الرواية منذ صفحتها الأولى بهذا الاحتفاء اللغوى ، تقول :

" ما زلت أرقد هنا ، أعي زمن اللحظة جيدا ، أرقب ما حدث ، وما سوف يحدث ، أنتظر شروق الشمس ، لتغرب من جديد ، مسجونة فى قالب من القار الأسود ، محنطة يداى إلى قدمى ، ومدفونة بعبثية فى مكان رملى ما !

أيتها القوة الكامنة فى مكان ما ، امنحينى مقدار ذرة منك ، لكى يعود لجسدى دفؤه ولأطرافى الحياة. فكى لسانى كى ينطلق لاهثا ، يشرح لمن حولى خطأ فادحا ألم بى .... " ص٧.

فالحدث المسرود ذاته اختارت له الروائية أن تقدمه من خلال لغة مشحونة ، متوترة قلقة ، تخلط فيه بين الحكى وبين مخاطبة المشاعر- بتقنية الكتابة الشعرية – وتتخذ الدلالة غيابا تاما فى مرجعيتها :

" منذ أيام حينما هبت رياح خماسينية ، بعثرت الرمال المتكومة ، فتحت كوة أملى للسماء .... " ص٧.

فالرياح الخماسينية تبعثر الرمال- هذا حكى يبلغ دلالته بلغة سردية – أما أن تفتح كوة أمل للسماء ، فهنا غابت المرجعية ، وصارت اللغة هى الحدث المروى ذاته ، يستوقف المتلقى أمامه ليسائل نفسه شعريا : كيف تفتح الرياح كوة أمل للسماء؟

وفى مشهد آخر يكشف عن هذا الشغف والاعتناء باللغة ، تقول :

" ما زلت أرقد بالسلة وقد أدركت ذرات التراب عجزى ، فزاد هجومها. أرقب المكان حولى من فتحات خوص السلة المتاحة بضيق ، لكن أفكارى الجائلة كما عينى ترقب المعبد هناك حيثما تشبثت قدماى بالأرض كأنها نبتت منها " ص٥٩.

فالمشهد السردى هنا لو تم فصله من سياقه النصى فى الرواية ، فإنه يمكن أن يلتبس مع الشعرية التى تتخذ قصيدة النثر شكلا لها – وإن لم يكن فى حقيقته قصيدة نثر ، لعدم اشتماله على مقوماتها- ولكنه يتماس مع الشعرية فى انحرافاتها الدلالية ، وشحنها بقوى من التكثيف والعمق الدلاليين .

وفى رواية " قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف[٣١] ، يتضح هذا الاحتفاء باللغة على نحو شعرى فى كثير من المقاطع التى تكشف عن هذا الشغف والاعتناء باللغة ، يقول :

" يمكن أن تكون القاهرة مدينة ملهمة ، خاصة فى الشتاء .

هكذا فكرت وأنا عائد مساء. توقف الميكروباس عند استسلام الكوبرى العلوى للشارع ، المطر ينهمر والشارع رقم ١٠ تحته ، وطعم السيجارة المبلل بالماء ، لا يزال الشتاء كالدِّين كلاهما مجال صالح لتمرير العاطفة ، خاصة الحزن ، صفير يمتد ثم يتقطع كموسيقى تصويرية لهذا المشهد ، تركيب النغم الصالح لاستدرار الحنين لمشهد أنتج آلاف المرات ، ورسخ فى الذاكرة التى سيداعبها اللحن فيبعث هذا المشهد"ص٢١ .

ليست القضية هنا لعبا بريئا فى ماء اللغة على الدوام، وليس الأمر مجرد الحكى عن الذات وهى تصف مشهدا من مشاهد الحياة ليلا فى أحد شوارع القاهرة . إنها تحتاج إلى أن تتجاوز ذلك كله إلى تفجير ما فى الواقع أو الفكر من شحنات كامنة، وذلك لا يتم، بطبيعة الحال، إلاَّ بإغرائها لتخرج من كمونها فى أدغال اللغة وتنميتها وتوسيعها ، وأخيراً إلباسها شكلها المادى المحكم . وهذا ما فعله الراوى باستخدامه اللغة المحمومة بالتأمل والشعرية عبر لغة سردية تبنى الواقعية النصية، وتفصح عما تضمره من حركة ونمو. وعملية السرد على هذا النحو، قد تكون أكثر عمقا فى تبليغ دلالاتها مما تسعى القصيدة للوصول إليه. فالنص الشعرى ليس دلالة لملفوظ ما ولا يسعى لإصدار حكم ما، بل هو، فى الغالب، ذلك الملفوظ وقد تم صهره فى كيان تعبيرى همه اللغة وفتنتها حينا، أو التناميات السردية، بما تشتمل عليه من توتر، ومراوغة حينا آخر.

٣-٥ – شعرية الحوار :

وهو ملمح كان يمكن دمجه مع شعرية الخطاب / اللغة الشعرية بوصفه ممارسة لغوية تتم عبر النص الروائى؛ وكان أيضا يمكن دمجه مع شعرية الشخصيات بوصفه الممارسة اللغوية الناتجة عن تحاور شخصيات؛ ولكنه- فى حقيقة الأمر- وإن كان يشترك معهما ، إلا أنه تضمه قرينة خاصة به. فشعرية الحوار تنتج تبعا لمشهد سردى قد يكون مغايرا للرؤية الشعرية ، وتتجلى تكويناته فى حوار الشخصيات فيما بينها ، والحوار الداخلى (المنولوج) فى نفس السارد، أو المسرود عنه ، والحوار الهامشى الذى يمكن أن ينتج عن تعدد التأويل ، أى الشعرية الحوارية التى تعتمل فى نفس المتلقى آن قراءته للنص .

وتتخذ هذه الحوارية أنماطا لغوية تتنوع بين: الجدل، والمساءلة، والسخرية، والتهكم، والتحريض، والهجاء. وكل نمط من هذه الأنماط يمارس تشكله عبر حوار الشخصيات، والحوار

الداخلى، ولكنه يتخذ اتجاها مضادا على الدوام ، أى يكون ناتجا هذه المرة من المتلقى، وفى اتجاه النص.

ففى "قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف ، وفى المقطع السابق ، تتضح حوارية الذات مع نفسها (المنولوجى) ، حوارية يهيمن عليها الشعرية على نحو ما "يمكن أن تكون القاهرة مدينة ملهمة خاصة فى الشتاء .. هكذا فكرت وأنا عائد مساء". كذلك فى الصفحة التالية حوار المرآة- سيرد لاحقا- تهيمن اللغة الشعرية ، وتحليل الأشياء وعلاقتها بالوجود ، فى منطق نفسى يتعمق فى الذات ويستلهم الخطاب الشعرى .

وفى "كحل حجر" لخالد إسماعيل ساهم الحوار برصد عناصر البناء الروائى فى بيان مظاهر السخرية وكشف ملامح التهكم والتحريض التى تتحكم بحركة الرواية. فقد بدا الحوار حادا وقويا فى كشف ملامح التهكم والهجاء ، التى يقوم الكاتب على اعتمادها عبر المفارقة الكامنة فى علاقات الأشياء والشخصيات، كعلاقة جورج أبسخرون بالسلطة ، وعلاقة هناء بالحياة ، والعلاقات التى جسدها بين الأشخاص فى الصعيد ، والتى يمثل كل منها نمطا يصلح بمفرده لبناء عمل روائى ، حمدى الناحل ، وفوزى الباسل ، وعبد العال تعلب ، وفؤادة تعلب ، وسعاد حامد، ولكل منهم تعبيراته الخاصة ، واستخدامه للغة على نحو ما. وقد نجح الكاتب فى الإبقاء على نغمية اللغة لدى كل منهم بالمحافظة على لهجته الجنوبية الأصيلة ، وتعبيراته التى ربما لا تعرفها المدينة فى وعيها الثقافى ، وهو ما أكسب الحوار لديهم بعدا خاصا له إيقاعيته ونغميته الشعرية .

٣-٦- البناء الزمنى :

على الرغم من حداثة البحث فى الزمن ومصطلحاته بعامة فى السنوات الأخيرة ، فإن مشكلات الزمن والإحساس بها إبداعيا قديمة الوجود فى تجليات الأدب. فالإنسان بطبعه مفطور على حاستى الذاكرة والتوقع ، إذ إنه ينظم حياته داخل شبكة نسيجها الماضى والحاضر والمستقبل ، ويرجع الحس الزمانى إلى أقدم حالات الوجود الإنسانى . ويتضح هذا الإحساس فى كل الممارسات اليومية والطقوسية من تأمين لحاضره إلى اهتمام بمستقبله ، بل ويتضح فى بناء لغته التى تتضمن صيغا زمنية تمثل محورية هذه اللغة. ولا خلاف على أننا نحيا فى وجود زمانى نتأثر به ونتصارع من أجل اختزاله ، ونفكر فيه. وكما قال برجسون : " كان تحليل الزمن هو الذى قلب أفكارى رأسًا على عقب"؛ فقد اكتشف برجسون أن تصور الزمن الفيزيائى يهدم ما حسبه أنه أكثر صفات الزمن جوهرية فى الخبرة وعلاقة هذه الصفات بالإنسان. إن هذا المفهوم للزمن - كما نخبره ونحياه - يدخل فى كل أشكال وأنواع وجودنا الإنسانى . فالزمن هم إنسانى مشترك بين جميع البشر ، يتدخل فى تحديد الفكر ، وتحديد الهوية الثقافية ، والتخيلات والنظرات العلمية. وهو يتدخل- أيضا- بمشكلاته فى كل وسائط وأشكال وموضوعات الفنون الزمنية؛ إذ لا نص من نصوص الأدب يمكن أن يكتب خارج حدود الزمن ، ولا نص يمكن أن يكون مفرغا تفريغا تاما من الزمن ، لا الرواية ولا القصة ولا المسرحية، ولا حتى الشعر. يقول أ.أ. مندلاو : " الاهتمام بالزمن يتبدى فى كل فن ، فى إيقاعات الجاز القلقة بسبب سرعة تواثبها وتوقفها ، وفى تحرير النبرة من تركيب المقطع فى الموسيقى الحديثة، وهو حاضر فى بحث الشعراء عن إيقاعات أكثر حرية من الأنماط المقفلة نسبيا للأوزان"[٣٢] .

والأثر الأدبى يعالج نواحى الزمن التى تُعَدّ ذات مغزى فى حياة الإنسان ، مثل : النسبية الذاتية، والتدخل الدينامى المطرد للأحداث فى الذاكرة ، والأبدية ، والاستمرار ، والديمومة ، أو السيلان المستمر أو الصيرورة. وبتعبير علماء الزمن أنه يشبه مجرى النهر ، والموت والمعرفة المسبقة به، وما يستتبع ذلك من الإحساس بالزوال ،والحاضر والمستقبل ،والإنجاز

الحضارى الإنسانى كالتكنولوجيا التى وسعت من بعد المكان الفيزيقى على حساب الزمن ، مما أدى لتقلص البعد العقلى للمكان إلى لحظة الحاضر كثيرة التجزئة ، وهذه المكونات جميعها لا تجد لها موقعا للنظر إليها فى بناء نظام الزمن الطبيعى ومعالجاته التى تهتم برصده من خلال أدوات القياس ، وإنما يختص بها الأدب وفنونه .

وقد ميز لسنغ[٣٣]. بين نوعين من الفنون :

- أولهما : الفنون المكانية ، وهى التى تقوم على الوجود فى المكان، من رسم ونحت وخلافه .
- وثانيهما الفنون الزمانية ، وهى التى تقوم على التعاقب فى الزمان ، أو هى التى تمثل الأفعال الناشئة فى تتابعات ، مثل الأدب والشعر .

ومعنى ذلك أن الفن الزمنى (كالرواية والشعر) هو الفن الذى يتطلب فترة من الزمن يقوم خلالها. ويتحدد هذا الزمن ويكشف عن اتجاهه ، عن طريق صيغ الأفعال فى بنيتها المنفصلة من جهة ، وفى تعالقها مع ما قبلها ، وما بعدها من جهة أخرى ، وإن كان هذا لا يمكن الكشف عنه بسهولة. ففى الأدب- بعامة- لا يكون الأديب ملزما بتقديم سلسلة من الأفعال أو التجارب المتعاقبة. ويتضح ذلك فى الرواية. يقول مندلاو عن الرواية : " وإن كانت كل وحدة سواء أكانت فعلا أو فقرة ، فإنها يجب أن تفى بأعراف معينة للتتابع ، لا بالنسبة للكلمات فى العلاقات النحوية والسياقية بين الكلمة والأخرى وحسب ، بل أيضا بالنسبة لسير الأحداث والمشاعر والأفكار ضمن حدود تلك الوحدة مهما تكن صغيرة " [٣٤].

فهل ينطبق ذلك التتابع والتراتب الزمنى فى بنية النص الشعرى بنفس التتابع والتراتب الذى يجرى عليهما فى القصة أو الرواية أو المسرحية ؟ وهل الرواية التى تنحو منحى شعريا يعتمد السرد فيها هذا التتابع والتراتب ؟ فماذا إذا هدمه وعمل على تفتيته ؟

٣-٦-١- التراتب والسببية :

إن الفنون الزمنية لها عواملها الزمنية ، التى تسير فى اتجاه وتراتب نسقى عمد إليه المؤلف، وهو لا يمكن عكسه ، أى لا يقبل قراءته بشكل معكوس ، وإنما يقرأ فقط فى الاتجاه الذى حدده الكاتب - إن هيلان الزمن- بتعبير علماء الزمن- ضمن الحاضر ، يحوى مسبقا بعض العناصر الأولية للترتيب والاتجاه التى تشير نحو " الماضى " و " المستقبل " الحاضر. وكما يقول هانز مير هوف : " إن الامتداد الزمنى الدائم عبر الحاضر يشتمل على عناصر من الذاكرة والتوقع ، وهذه العناصر فى تذكرها وتوقعها تأتلف فى تجربة الحاضر الخداع ، وهذا الامتداد ينقل إلينا بعض المفاهيم المبهمة عن " الماقبل " و" المابعد " ، " السابق " و " اللاحق "، " الماضى " و "الحاضر" ، وهى ألفاظ تشير إلى ترتيب الزمن واتجاه مساره " [٣٥] .

والذاكرة والتوقع- بالمفهوم السابق- تشكلان أساسا أوليا فى الأدب للتمييز بين الأحداث التى تدعى " سابقة " أى الماضى ، والأحداث التى تدعى " لاحقة " أى المستقبل ، وإن كانت هذه التمييزات لا تكفى لترتيب موضوعى يصنف الزمن إلى ماض ومستقبل؛ ذلك لأنه توجد دائما فى الطبيعة والتاريخ سلسلة زمنية للأحداث ، تستقل عن خبرتنا الذاتية ، وهى تخالف- فى الأغلب الأعم- الذاكرة والتوقع الإنسانيين ، ولكن يكتسب الترتيب الزمنى صفة الموضوعية ، حين يتوافق مع ما يمكن تسميته بمبدأ السببية ، والتى أكد كانط على ضرورتها للترتيب الموضوعى للأحداث فى الزمن[٣٦] .

فإذا كانت (أ) علة (ب) فلا بد أن تكون (أ) أسبق من (ب) على الصعيد الموضوعى ، أى بغض النظر عن كيفية خبراتنا أو تذكرنا لسابق الأحداث ، فقط يمكن إقامة علاقة سببية بين الأحداث عن طريق التراتب بين العلة والمعلول. "إن العلة والمعلول يحددان الترتيب التسلسلى

الفريد للزمن ، ولو كان الأمر خلافا لذلك لما تسنّى لنا إعطاء هذا التفسير التجريبي الموضوعي لمفاهيم "السابق" ، و "اللاحق" أو لتصورات الماضي والمستقبل " [٣٧] .

وإن كان مبدأ السببية لا يقتصر على الترتيب الزمني في الأدب وحده ، وإنما هو يسود كذلك في الطبيعة والجسم والعقل ، والذاكرة ذاتها لا تعكس في علاقاتها ترتيبا تسلسليا مطردا ، وإنما تعكس ترتيبا ديناميكيا غير مطرد للأحداث ، ولكن يبقى مبدأ السببية هو الحاكم في هذا الترتيب. ويُعَدّ الترتيب في نطاق نموذج الإنتاج النصي فن التنظيم الفعال للمواد (الحجج) في مجموع الخطاب (النص) ، ذلك أن النص يخضع لنوعين من الترتيب: أحدهما خارجي متسلسل الأحداث ومثاله الدوريات والسير الذاتية وأعمال المؤرخين ، والنوع الآخر داخلي يكمن في بنية العمل ذاته ،وهو لا يبدأ بالضرورة مع حركة العمل (النص) الأولى ،وإنما قد يبدأ من وسط حركة العمل- وهو الغالب- ومثاله الأعمال الإبداعية .

ويمكن النظر هنا- من جهة ما- إلى الترتيب الداخلي للبلاغة العربية القديمة ، واهتمامها بوضع قواعد بنائية لمختلف أنماط التشكل الأدبي ، وبخاصة الخطابة والرسائل والمواعظ، وشروط الترتيب بين المقدمة والوسط والحجج والخاتمة. وكما يقول ميرهوف :" الترتيب الزمني للموضوع تحدده العمليات العلية في الطبيعة ، وترتيب الأحداث العلّي يتمثل في العمليات التي تدعى لا معكوسة ،مثل إعادة البيض المخفوق إلى سابق عهده كما أشار كانط ، هي مقياس للاتجاه والترتيب"[٣٨] .

ومعنى ذلك أن الزمن يتحرك في اتجاه واحد من السابق إلى اللاحق ، أي من الماضي إلى المستقبل ، وسهم الزمن في الطبيعة يتحرك باتجاه العمليات اللامعكوسة .

إن بنية الزمن في النص الأدبي يمكن ملاحظتها من خلال الكتابة العاطفية ، وبخاصة في الشعر ، حيث ينطوي على أكثر من مجرد تتابع "أفعال" تحدث سلسلة متتابعة المؤثرات ، فهناك قدر كبير من تواجد هذه الأفعال في اللغة بعامة. **ولكن أين يكمن الفارق في بناء الزمن داخل الخطاب الشعري عن الخطاب السردي الروائي ؟**

إن الزمن في الخطاب الروائي والقصصي يكون بما لا يثير كثيرا من التداعيات. أما الخطاب الشعري ، فعلى العكس من ذلك ، فإنه يعمد إلى الكلمات التي تحمل شحنات كثيرة من تداعيات تستوجب تذكر ما مضى ، وتستوجب التحرك بالزمن إلى الماضي والحاضر والمستقبل، دون تراتب لما يرد أولا في هذه الصيغ الزمنية ، وما يرد آخرا ، وقليل من الكلمات التي يمكن استخدامها في الشعر بمعناها المعجمي دون تحميل .

فالقصة والرواية كلتاهما تخلقان وهم الحياة الواقعية ، للتقريب بين الزمن الكرونولوجي والزمن القصصي ، حيث لا يخرج القص في تطابقه مع الحياة عن : المستحيل أو الممكن أو المحتمل أو غير المحتمل. **ويتسم الزمن في الأعمال القصصية بالتراتب والتسلسل (شئ يأتي بعد شئ آخر مترتب عليه ، مرتبط به في علاقة سبب ونتيجة ، أو علة ومعلول)** من حدث البداية إلى حدث النهاية ، ومع إمكانية التجاوز لأحداث ، إلا أن بنية الزمن في القص تظل مترابطة متعاقبة بشكل ما؛ إذ إنها تنظر إلى صورة الحياة وكأنها تتألف من سلسلة من الأفعال والوقائع المتساوقة ، والتي ينظمها تطبيق صارم لمبدأ السببية ، أي علاقة العلة بالمعلول في تراتبها الزمني ، فكل حدث يسلم للآخر ، إلا أن لكل عمل قصصي نمطه الزمني وقيم الزمن الخاصة به. " إن العلاقات المركبة بين قيم الزمن المختلفة عند القارئ والكاتب والبطل تنتج بنية شديدة التعقيد حرجة التوازن" [٣٩]؛ حيث يتطلب العمل القصصي من المتلقي ان ينتقل من حاضره الكرونولوجي إلى الماضي القصصي. ونظرية النسبية ذاتها تبرهن على أن " الزمان نفسه نسبي ، وأنه لا وجود لتقدير الزمن الذي تقع فيه حادثة ما أكثر تمييزا من غيره من التقديرات ، وأنه باستثناء حالة

"العلة والمعلول" لا وجود لترتيب صحيح للحوادث"[٤٠] .وحالة العلة والمعلول- هذه- هي التي يقوم عليها الفن القصصي بعامة .

فإذا كان الزمن في العمل القصصي والروائي يخضع لبناء محكم يتمثل الوعي الصارم بتراتبية الزمن ، وعلاقة العلة بالمعلول ، والسبب بالنتيجة ، فإن الشعر- وهو من الفنون الزمانية أيضا- يختلف تماما ، إذ يهدم- تماما- مبدأ التراتبية الزمنية ، ويهدم بالتالي مبدأ السببية الصارم. ومن خلال التحليل لمئات النصوص الشعرية [٤١] للكشف عن طبيعة البناء الزمني في الشعر ، فقد تبين أن هناك غيابا للبناء الزمني الذي يربط العلة بالمعلول ، ومن ثم يترتب على ذلك تنوع في الدوال (وليس المدلولات). فإذا خلخلنا البناء الزمني لقصيدة ما ..فأعدنا ترتيبه بربط العلة بالمعلول ، والسبب بالمسبب-، فهل يمكن أن توجد قصيدة عندئذ ؟ ومن هنا فإن التركيز في الشعر يكون على الدال وليس على المدلول. فالدال الواحد يعطي مدلولات مختلفة ، وذلك ما لا يحتمله البناء الروائي أو القصصي. ففي النص الشعري يتداخل الزمن مع البناء من أبعاده كافة ، الموضوع والشكل واللغة والإيقاع ، ومن هنا يدخل الشعري إلى الرواية متمثلا في الزمن. فعلى حين كان التراتب الزمني هو الأساس في السرد الروائي ، والتفتيت الزمني هو الأساس في الشعر ، أصبح الآن في ظل شعرية البناء الروائي التفتيت الزمني إحدى التقنيات الشعرية التي استعارها الخطاب الروائي من الشعر . فالزمن الروائي لم يعد متساوقا- في الأعمال التي تعي هذه التقنية وتوظفها – ، وإنما تعتمد شعرية الزمن فيها على كسر خط الزمن.

فالزمن في رواية "فصول من سيرة التراب والنمل" لحسين عبد العليم ، متشابك، يصعب الإمساك به، حيث اعتمدت الزمن المتصالب، العمودي والأفقي ، وفي جزء كبير منها، اعتمدت «الفلاش باك»، وقد تتابعت الأحداث بسياق غير عادي مع بعض القطع في الصورة، والتخيل. وتفتيت البناء الزمني في الرواية كلها هو الملمح الأكثر تحققا ، وقصدية من الروائي؛ إذ إغراقا منه في التنويع على هذه التقنية ، فإنه يعنون فصول روايته بتواريخ سنوات ، فالرواية تبدأ بنعي فؤاد لأبيه الدكتور عزيز في الفصل الأول (١٩٩٨) ، ثم في الفصل التالي مباشرة (١٩٨٢) تتحدث عن أن الدكتور عزيز نفسه يحارب النمل والتراب ، ثم فيالفصل الثالث (١٩٧٧) نعي الأم وسرد عن حال الأسرة بعد غيابها ، ثم في الفصل الرابع (١٩٤٠) الدكتور عزيز يبحث عن زوجة ويطلب من كمال أخيه ذلك ، فيرشح له عايدة التي سبق نعيها .

وكان يمكن الإمساك بعنصر التسلسل الزمني المعكوس بدلالة التواريخ السابقة التي تبدأ من عام ١٩٩٨ وتعود إلى الوراء ، إلا أن الروائي يعمد أيضا إلى كسر هذا التكنيك ،والإصرار على تفتيت الزمن ، فينتقل زمانيا مرة أخرى لا إلى الوراء وإنما إلى الأمام (١٩٧٥) في الفصل الخامس، والحكي عن الأم عايدة وأبنائها في منزلهم ، ثم مرة أخرى (١٩٤١) لتحكي عن زواج الدكتور عزيز و عايدة ، ثم (١٩٩٦) فاروق عزيز في لندن يهنئ حبيبته التي تزوجت صديقه وصفي ...... إلخ .

على هذا المنوال يجري الزمن الكلي العام في انتقال غير محدد الهوية بين الحاضر والماضي ، ولكن يحكمه منطق الحكي ، ليس تبعا لتسلسل الأحداث هنا ـ فالأحداث تقتضي تسلسلا زمنيا تسلم فيه (أ) إلى (ب) إلى (ج) تبعا للبناء الزمني المتفق عليه في السرد ـ وإنما منطق الحكي هنا يسعى فيما يسعى لتفتيت هذا البناء الزمني ، لا لشيء سوى استجابة لمفاهيم الشعرية الروائية ، بمفاهيمها الجمالية المصاحبة في كسر أفق التوقع ، وكسر الألفة النمطية للتقنيات السردية المعهودة ، وأبنيتها التي أصبح الروائي يراها مكرورة .

أما الزمن الخاص على مستوى المشهد السردى الداخلى ، فإنه أيضا يخضع لهذا التفتيت. فعندما كانت الرواية تحكى عام (١٩٤١) عن الدكتور عزيز وخطيبته التى كشفت له عن عالمها وهواياتها ، وأخرجت له من دولابها ألبومات وكراريس :

" أرته ألبوما آخر خاصا بمقالات وصور الزواج الملكى ، وعلقت : إن هوايتها هكذا بالمصادفة — مثل الملكة فريدة- العزف على البيانو والرسم .

فى عام ١٩٥١ سوف يكتشف الدكتور عزيز أن زوجته عايدة عادت لنفس هوايتها القديمة ، وجمعت صورا ومقالات بمناسبة عيد الجلوس الملكى والزواج الملكى الثانى من ناريمان ." ص٢٤ .

فالحكى هنا ينتقل عبر الزمن من الوراء إلى الامام إلى الوراء إلى الأمام مرة أخرى، ثم يعود إلى اللحظة المسرود عنها التى جاءت فى ثنايا لحظة ورائية أيضا .

وتتمثل معالم شعرية البناء الزمنى فى رواية "كحل حجر"، فى أنه خطاب يختزل زمن قصة الحاضر فى لحظة، أو بخطاب تتداخل فى زمنه الأزمنة. وهو بهذا يخرج على قواعد شعرية أرسطو ويتحرر من منطق التحول الذى ينتهى بالشخصية إلى قدرها. ولا تعود الحكاية، أو الفصل باعتبار البداية والعقدة والنهاية، وقوام الشعرية، وقاعدة بنيتها.

وهنا يصبح النص الروائى مستهلا، أو حالة مفتوحة على الزمن، ومفتوحة بحرية على فاعلية القراءة. فالنص يبدأ زمنيا بالحديث عن علاقته بهناء الصحفية ، ثم ينتقل بالزمن للحديث عن "عبد العال تعلب " فى الثانوية العامة ص١٠ ، وهو زمن قديم يعود إلى سنوات ، ثم يعود إلى هناء ، ثم لأمها ، ثم لعلاقتها بجورج أبسخرون ، ثم إلى شقة الصديق على إبراهيم الشاعر ، ثم إلى ذاته فى حلوان وهو يكتب الشعر ، ثم إليها ، ثم إلى جورج ، ثم إلى سعاد حامد فى البلد ، ثم إلى حلمية الزيتون ، ثم إلى البلد ....

وعبر كل الأحداث والسرود السابقة لا تستطيع الفصل زمنيا بينها ، فالحكى يتداخل على المستوى الزمنى ليصنع حالة من المزج بين ما هو حاضر وما هو غائب ، بين ما هو جديد وما هو قديم، بين ما حدث حقيقة ، وما حدث فى خيال الذات الساردة .. إن هذا التفتيت الزمنى برمته من سمات البناء الشعرى ، الذى لا يفصل بين أبعاد الزمن بمفهوم الصيرورة والحركة ، وإنما يعمد إلى تفتيته على الدوام .

من جهة أخرى، يكمن تفتيت البناء الزمنى فى الرواية ، فى كل الانحرافات الدلالية — التى سيرد الحديث عنها تاليا — ، إذ إن الانحراف الدلالى يمثل كسرا فى العلاقة الزمنية على مستوى أفق التوقع ، وهدما لارتباط العلة بالمعلول (السببية) ، ومن ثم يدخل فى إطار الشعرية التى تعتمد هذا الانحراف فى الأساس .

٣-٧- الانحراف الدلالى / تعدد تأويلات القراءة :

الانحرافات الدلالية فى الشعر تتمثل فى الخروج عن المألوف بالتقديم والتأخير ، والإيجاز والإطناب ، وهى فى مجملها تمثل خروجا عن إطار الخط المألوف ، (الخط المحورى) الممثل للاستخدام العادى للغة ، إذ إنها خرق ، ووعى فارق تكمن فيه روح البلاغة بالإحساس بهذا الوعى الفارق بين اللغة الواقعية الماثلة فى الشعر ، واللغة الممكنة التى كان من المحتمل أن تستخدم بشكل شائع وبسيط ، وهو ما بحثته الأسلوبية فى تقاطع خط المجاوزة مع الخط المحورى ، وإن كانت المجاوزة تتحقق فى الشعر والنثر على السواء- كما يرى جان كوين- إلا

أنها تمثل فى الشعر الحد الأقصى ، على حين فى النثر الحد الأدنى ، والفرق بينهما يكمن فى معدل التردد [٤٢] .

وقد فعلت الأسلوبية من دور الانحراف الدلالى فى بناء النص الشعرى ، إلى الدرجة التى عرفت فيها الصورة البلاغية على أنها الوحدة اللسانية التى تشكل انحرافا دلاليا. وعلى هذا الأساس يكون فن العبارة نسقا من الانحرافات الدلالية اللسانية ، وقد تم تمييز ثلاثة أنواع من هذه الانحرافات[٤٣] ، وهى :

- الانحراف فى التركيب : أى الانحراف فى العلاقة بين الدوال .
- الانحراف فى التداول : أى الانحراف فى العلاقة بين الدليل والمرسل والمتلقى .
- الانحراف فى الدلالة : أى الانحراف فى العلاقة بين الدليل والواقع .

ويعد أحد الملامح الفارقة فى شعرية البناء الروائى المعاصر: الانحراف الدلالى ، بتراكيبه السابقة التى استعارها من الشعر، وإن كانت الاستعارة هنا ليست وصفا دقيقا لاشتغال الانحراف الدلالى فى السرد ، إذ إنه بالفعل يوجد فيه ، إلا أن ما يحدث للنص الروائى ليقترب من الشعرية، هو تفعيل دور الانحراف الدلالى سواء فى تركيب الجمل أو فى صياغة الصورة بمفهومها البلاغى والتى تُعَدّ هى العلاقات الجمالية الناتجة من تجاور الألفاظ وتعالقها ، من تصوير ومعان لغوية ، إلى تقابلات وتضادات وغيرها .

ففى نص: منتصر القفاش " تصريح بالغياب " – السابق ذكره فى شعرية اللغة – ، ونص منى الشيمى " لون هارب من قوس قزح "، يمكن رصد هذه الجملة من الانحرافات الدلالية ،التى جعلت منطوق الخطاب يحيل إلى عالم خيالى ، ويصنع أجواءه صنع قصيدة تحلق فى مسارات غير مألوفة .

وعندما يكتب سعيد نوح ورقة سعاد إلى خالد هارون فى " كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد"[٤٤] يقول :

> **" كن على حذر ، ما هى إلا خطوة أولى تخطوها نحو البداية ، لذلك النبع دوامات ، وللجبل قمة ، حذار أن تجوب قلبى لاهيا ، فلى أشيائى ولك أشياؤك، وزغب الربيع لا يحب شتاء والبرد والدفء يؤلفان قلبا واحدا .**
>
> **فلا ترم بصقيعك فى دمى ولا تطلب الشمس " ص٤٩ .**

فالانحراف الدلالى يشتغل هنا على مستوى تركيب الجملة وإحالاتها غير المنطقية –بالمفهوم الواقعى– والانحراف فى العلاقة بين الدليل والواقع ، فالنبع –سرديا– ليست له دوامات ، ومن ثم فالإحالة المرجعية ليست سردية ، وإنما هى شعرية ، كذلك : "أن تجوب قلبى لاهيا ، زغب الربيع لا يحب شتاء ، البرد والدفء يؤلفان قلبا واحدا" إن هذه التراكيب إنما تحيل إلى دلالات خارج نطاق السرد ، وداخل إطاق الشعرية بمفهومها الحداثى ، الشعرية التى تعتمد الانحراف الدلالى كسمة فارقة بينها وبين ماليس شعريا.

وبهذا التشكيل تكون الرواية قد حققت قفزة نوعية فى دائرة استنهاض الوعى، وانتقالها من مرحلة النص الترفيهى المسلى إلى النص التحريضى، الذى يعمل على تداخل الحكايات داخل الرواية بحيث تتضمن الرواية كثيرا من الحكايات التى تشكل لقطات تضمينية تساهم بتأجيل سرعة الحكاية الرئيسة– إن وجدت – فى الرواية ، ويعمل على إثراء العمل ، ومن ثم تعدد تأويلاته .

٣-٨- شعرية المكان :

أيا كانت طبيعة المكان فى الرواية ، سواء كان المكان المحدد بحدود جغرافية ، والذى يشغل مساحة نصية ما تكون هى الحدث أو هامشه ، أو كان المكان الذى لا يعدو أكثر من مشار

إليه (ركن فى بقعة ما من بقاع العالم) أو (شرفة لبناية ما)، أيا كانت الطبيعة فإن المكان يمكن أن يتخذ شكلا ما من أشكال الشعرية- التى نحن بصدد الحديث عنها- شعرية تجعل المتلقى يقف إزاءها متأملا تأمل الروائى فى منحها صفات إنسانية أو إضفاء أبعاد سيكولوجية عليها. وحسبما يرى باشلار فإن "كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية ، والأماكن التى عانينا فيها من الوحدة ، والتى استمتعنا بها ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها ، تظل راسخة فى داخلنا ، لأننا نرغب فى أن تبقى كذلك. فالإنسان يعلم غريزيا أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق ، يحدث هذا حتى حينما تختفى هذه الأماكن من الحاضر ، وحين نعلم أن المستقبل لن يعيدها إلينا " (٤٥).

ففى رواية "قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف ، تتجسد هذه الشعرية فى المكان عند زيارته لمبنى الحضانة الذى كان به ، بعد ٢٠سنة ، كان يبحث عنه قبل هذا العمر. وعلى الرغم من أنه لم يجده كما كان ، إلا أنه دخله ، وعايش أحلامه فيه ، ورغباته الشاعرية معه .

أما ما حدث بعد ذلك، فقد أكد شعرية المكان فى البناء الروائى ، إذ يسترسل الراوى فى وصف شعرية المكان الذى ربما مررت به آلاف المرات ، ولكن هذه المرة تراه بعين الروائى ، وبرؤيته الشعرية الحالمة كما عبر هو عنها ، وهى منطقة وسط البلد من جهة التحرير :

" وقبل تقاطع شارع قولة مع شارع محمد فريد عماد الدين سابقا ، وعلى يدك اليسرى هذه المرة ، يوجد شارع ضيق أليق به أن يكون حارة ، لكنه سمى شارعا لأن بداخله عطفة صغيرة تحمل اسمه تحت تصنيف حارة ، والشارع والحارة ، والحارة العطفة هو شارع البلاقسة .

وبذلك الشارع يوجد ضريح لمتصوف مجهول يدعى " الشيخ حمزة " وهناك كنت صغيرا تسحبنى أمى من يدى لتشترى شيئا من علاف مقابل الضريح ، وكان وقت مولد الولى .... وفى هذا المولد شاهدت ما لم أشاهده بعد ذلك .... "ص ٢٨.

وفى رواية "لصوص متقاعدون"لحمدى أبو جليل، تبدو كذلك مراوغة المكان (منشية ناصر) كمكان جغرافى ، مع اختلاف الرؤية الوصفية له ، والتى أضفى عليها الروائى شعريته الخاصة .

٣-٩- شعرية البناء :

بحيث يبدو النص الروائى بناء متشابكا لو حذفت منه كلمة واحدة انهار البناء كله ،وتلك سمة جوهرية فى البناء الشعرى ، الذى يعتمد على تكثيف المعنى واختزاله ، سواء فى الشعر العمودى، أو شكول الشعر التالية- تاريخيا- إذ لم يكن فى الإمكان مع النص الشعرى- وبخاصة مع مفاهيم الوحدة العضوية ،وممارسات الرومانسية ، وما تلاها من الشعر التفعيلى وقصيدة النثر- إسقاط كلمة أو جملة ، وإلا سقط البناء الشعرى ، وتحول إلى شكل آخر فى الغالب الأعم لا شكل له .

إن الرواية، كما يرى لوكاتش، ترفض أن ترى الواقع مسببا ميكانيكيا أو جريانا عشوائيا، لكنها تحاول أن تساعد القارئ على تجريب حركة الواقع كما هو منظم وكعالم متشكل بطريقة لها مغزى ما. فموضوعية الواقعية، حسب لوكاتش، ليست خالية من العاطفة أو غير مربكة ، وإنما هى التزام بقراءة محددة للمجتمع، ورؤية يتم فيها إعادة اكتشاف العالم .

وتأتى أعمال : سعيد نوح فى " كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد " ، وخالد إسماعيل فى "كحل حجر " وحسين عبد العليم فى " فصول من سيرة التراب والنمل " وياسر عبد اللطيف فى "قانون الوراثة " ، و منتصر القفاش فى "تصريح بالغياب"، و"أن ترى الآن " ، تأتى مصداقا لهذا البناء الروائى الذى يعتمد شعرية الدلالات التى لا يمكن معها حذف كلمة واحدة من النص ، وإلا انهار البناء كله ، فالسرد هنا يتخذ سمة الحبك البنائى الشعرى الدقيق ، ويسعى إلى ضم

التفاصيل الدقيقة ونظمها فى سلك رفيع وأنيق، معتمدا على لغة خطاب كل ما يرد فيها يتحدد بدقة متناهية الحساسية .

وهى أعمال تتفق فى تعريتها للواقع بما يكشف عن شعرية البناء وحركة البناء وفاعلية الحوار بطريقة غير مألوفة، لأنها كتبت بطريقة غير مألوفة على نحو ما .

ففى النص الروائى الكلاسيكى كان الاعتماد على الحدث ومنطقيته هو الأساس ، ومن ثم تأتى اللغة واصفا للأحداث ، وليست هدفا فى ذاتها ، ومن ثم - أيضا — كان فى الإمكان التجاوز عن صفحات بأكملها لمتابعة الحدث ، أواللحاق بتطور الأحداث ، وبخاصة إن كانت الرواية تعتمد على التشويق والإثارة فى تناول الأحداث ، أما فى الرواية التى تنتمى إلى منطقة الشعرية ، فهناك تركيز لا على بناء الأحداث ورصفها وحبكها روائيا ، وإنما على البناء اللغوى فى تكامله ، وتكثيفه ، وشعريته ، وتعدد دلالاته ، ومن ثم لا يمكن بأى حال تجاوز جملة واحدة لملاحقة أحداث ، أو التجاوز عن فقرة أو صفحة ، وإنما تحتاج القراءة إلى تركيز على كل دال ومفردة ، وإلا انهار البناء الروائى بأكمله .

٣-١٠- شعرية الموقف / شاعرية الراوى :

أو ما يمكن أن يطلق عليه شعرية الرؤية ، حيث يتجسد ولع الكاتب فى حشد طاقات لبناء شعرية الموقف الذى تمر به شخصية ما فى سياق السرد ، ويتكىء الروائى هنا على فعل الشعر ذاته اتكاء مكثفا ، يكشف عن شاعرية للراوى تنم عن فرضية مؤداها أن الراوى لو لم يكتب نصه فى شكل رواية فربما كان سينتجه فى شكل نص شعرى. إن شعرية الموقف هنا قد تنتج تبعا لموقف قد يكون مغايرا للرؤية الشعرية ، ومن ثم ينقل ذلك الوظيفة الحكائية فى الرواية إلى كونها وظيفة شعرية تجعل الحدث يترك أثرا شعريا ، ومساحات عميقة من الحس الشعورى الذى يمكن أن تتركه قصيدة أو مقطع فيها .

يمكن رصد شعرية الموقف من خلال شعرية الرؤية ، ونعنى بها رؤية الراوى للموقف الروائى، تلك الرؤية التى تكون نابعة من رؤية شعرية للمرئى ، المسرود عنه ، الموصوف ، المحكى عنه .

فعلى سبيل المثال ، عندما كان منتصر القفاش فى "تصريح بالغياب" يرسم مشهدا للعسكرى الذى يعذب تلميذة المدرسة العسكرية بحملها للحجر، فإن المشهد يتحول إلى مشهد عاطفى شعرى فى المقام الأول والأخير .

وإلى هذا الملمح تنتمى النصوص الشعرية التى يبثها الراوى داخل النص الروائى ، على لسان شخصية ما. تلك هى الشعرية التى تنتمى إلى الروائى وتعبر عنه ، وإليها تنتمى النصوص الشعرية التى وردت على لسان إبراهيم فى " كحل حجر " لخالد إسماعيل ، والنصوص التى وردت على لسان جمال فى " لصوص متقاعدون " لحمدى أبو جليل ، والنصوص التى ضمنها سعيد نوح فى " كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد " .

فالشعرية هنا تداخلت مع السرد لتجعل من الشعر مفسرا لكل حدث أو مقولة.. مما يجعل الأمر غاية فى التدلال (بمفهوم ريفاتير) والإغراق فى منح الهوية الشعرية للنص .

ففى "قانون الوراثة" لياسر عبد اللطيف ، يصف مشهدا للشخصية المحورية : هو يستيقظ من نومه ويدخل إلى الحمام ، فينظر فى المرآة التى فوق الصنبور ، يقول :

> **" أن تنظر إلى نفسك فى المرآة مباشرة فأنت لا تراها ، بل ترى عاطفتك نحوها ، التى تسبغ على الصورة المرسومة أمامك جمالا فى كل الأحوال. أما أن تنظر إلى نفسك فى المرآة عبر مرآة أخرى فأنت تراها بمعزل عنها ، تنظر إلى جانب وجهك الأيمن فترى الأيسر**

.... تراها كموضوع خارجك ، لكن إياك والانـدياح وراء التكـرار اللانهـائى للصـورة فـى الانعكاسات المتعاقبة ، ذلك قد يمنحك وهما بالخلود .

اكتـف بالانعكـاس الثـانى لصـورتك ، وسـتتعلم ألا تعشـق ذاتـك ذاك العشـق الأعمـى، وتضبطها حين تتجمل ، وتخضعها لسياطك كى ترفع عنها كل ما ليس لهــا ". ص٢٢.

فالمشهد السردى هنا تحول من مجرد الإخبار عن ، إلى اختراق الذات ، وهيمنة الرؤية الشعرية المتعمقة للروائى ، وإسباغها على المسرود عنه. فالمرآة أداة للتعامل اليومى المتكرر ، ولكن أن يحمل عليها الراوى وظائف جديدة تتعلق بما هو ذاتي ونفسي ومتعمق ، فذلك يدخلها مباشرة فى إطار الشعرية ، حتـى لـو لم يستخدم التعبيرات المعتمـدة علـى المجـاز والاسـتعارة والتشـبيه ومعايير البلاغة بمفهومها التقليدى . فالحكاية هنا تمنح بمنتهـى التلقائيـة مـا يعسـر معاينتـه فـى الواقع وما لا يُتوصَّل إليه إلا بمجهود فكرى شاق .

وكما يقول فرانسوا لابلانتين: «إن ما يقوم به الكاتب [الروائي] فعـلا هـو تحليـل ظـواهر بهدف استخلاص قوانين مفسرة للسلوكيات البشرية»

٣-١١-البناء الإيقاعى

فطن شعراء الشعر الحر إلى أن مجرد الوزن أو التقفية لا يكفيان فارقـا بـين الشـعر والنثـر. وقد لا يكون هذا الفكر جديداً على بنية النص الأدبى،وكما يقول غنيمى هلال " .... فقديما لاحـظ أرسطو فى النثر أنه قد يتوافر له نوع من الإيقاع كالشعر " (٤٦)، بل إن كـثيرا مـن الكـلام المنظـوم لا يدخل فى الشعر إذا خلا من القصد والنية وبنية الإيحاء والتصوير والتعبير عن تجربة. وهكـذا فقـد تغير مفهوم الوزن والإيقاع فى الشعر، فلم يعد الشعر يتميز عـن النثـر بـالوزن والقافيـة، وإنمـا مـع الشعر التفعيلى أصبح يتميز دون أن تسيطر القافية بثباتها وصرامتها .

ولفظ الإيقاع فى الأصل يعود إلى الموسيقى لا إلى الشعر و اللغة، وهذا ما حدا بابن سينا إلى أن يتحدث عن الإيقاع فى معرض حديثه عن الموسيقى، فيقول : "الإيقاع من حيث هـو إيقـاع هـو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة، كان الإيقاع لحنا، وإن اتفق أن كانت النقرات لحنا محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا " (٤٧) .

وقد انتقل مفهوم الإيقـاع إلى علـم العـروض وصـار فـى بعـض الأحيـان مرادفـا للعـروض . والحقيقة أن الإيقاع ليس مرادفا للعروض، وليس جزءا مـن الأوزان ، وإنمـا هـو علـى العكـس مـن ذلك. فالأوزان هى بمثابة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع ، فهى بهـذا المعنـى تمثـل الجـزء والإيقاع يمثل الكل. ومما يؤكد ذلك أن الإيقاع متوافر ليس فى الشعر وحده ، وليس فـى الخطـاب الأدبى وحده ، وإنما هو خصيصة لغوية عامة. وكما يقول سـيد البحـراوى: "إنـه بمعنـاه العـام كتنظيم للعناصر يمكن أن يكـون خاصـية جوهريـة فـى الحيـاة بمظاهرهـا المختلفـة، فلـيس ثمـة مظهر، يمكن أن يتخلى عن نظامه الخاص ، الذى يؤديه عبر وظائفه"(٤٨) .

فكل تفعيلة تمثل إيقاعا لأنها منتظمة، ولكن ليس كـل إيقـاع تفعيلـة. فالإيقـاع هـو تـردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محددة النسب، أما الوزن فهو كمّ التفاعيل، ومن ثـم فالإيقـاع يضـم التفعيلة، وتصبح جزءا من جزء من مكوناته .

ومن ثم يصبح الإيقـاع فـى مختلـف مظـاهر الحيـاة،هو التنظيم الزمنـى الكـامن وراء كـل حركة، وهو ما لا يخلو منه شيء، فكل شيء نظامه الخاص فى مستوياته التراتبية أو الوظيفة.

والإيقاع على هذا الأساس ليس مادة، وإنما هو شعور أو إحساس تجسمه المـادة التـى يرد فيها أو تشتمل عليه، ومن ثم يصبح الإيقاع هو القالب للحركة اللفظية والصوتية والجسدية .

وتتجسد قيمة الإيقاع داخل الخطاب الأدبى فى أنه " توظيف المادة الصوتية فى الكلام يجعله يظهر فى شكل تردد وحدات صوتية فى السياق على مسافات متقايسة بالتساوى أو بالتناسب، مما يحدث انسجاماً وهارمونية، وعلى مسافات متقايسه أحيانا، لتجنب الرتابة" [٤٩].

إنه يطرح أبعادا دلالية وجماليات متنوعة تختلف من نص إلى نص آخر، بل وتختلف مع النص ذاته باختلاف حالة النطق، واختلاف حالة التنوع الصوتى والتمثل الدرامى لمضمونية النص مع الذات المرسلة أو المستقبلة .

وقد استخلص علماء الصوتيات، ودارسو الإيقاع المحدثون عناصر الإيقاع الشعرى، وهي[٥٠]: المدى الزمنى Duration– النبر Stress– التنغيم Intonation

وحديثا يطلق على الإيقاع بعناصره من نبر وتنغيم ومدى زمنى "الإيقاع الخارجى" وذلك فى مقابل "الإيقاع الداخلي" الذى لا يظهر فى النص من خلال تأثيره الصوتى، أى لا يعتمد على الأذن كوسيلة وحيدة للكشف عنه، وإنما يضيف إليها الرؤية البصرية، والحس الدفين، ومراتب الذوق الرفيع، ومهارات أخرى. وتتمثل عناصر هذا الإيقاع فى :

انتظام الألوان، وتراسل الحواس، وإيقاع الكتابة، والبياض الطباعى، و البناء التشكلى الهندسى للقصيدة (الذى أصبح للمبدع دور فيه) .. إلخ .

إن هذه المكونات بجانب الإيقاع الخارجى هى التى تمثل البنية الإيقاعية العميقة والداخلية فى النص الأدبى (الروائى– الشعرى– القصصى)، حيث يصبح الإيقاع هنا حالة موازية للحالة التى يحدثها النص، وليس مرادفا للحالة التى يحدثها الوزن فى الشعر، بل يتعدى الأمر ذلك فتصبح الحالة الإيقاعية تناسقا وتواصلا بين بنية الشكل وبنية المضمون ، وهو ما اصطلحنا على تسميته بالإيقاع النغمى ، وهو الذى ينتج عن النبر والتنغيم المتفق عليهما بين متكلمى لغة ما ، وهو إيقاع داخلى يحقق التناغم الصوتى فى ذائقة المتلقى ، ويخلق موسيقية ما. ويُعَدّ التماثل النبرى على مستوى الكلمة والجملة ، هو التشكل والتشكيل الإيقاعى فى السرد القصصى والروائى ، حيث يمكن مثلا أن يهيمن مقطع من نوع معين على النص .

إن إيقاع النص الروائى بهذا المعنى يتحقق من خلال الإيقاع الصوتى والإيقاع الحسابى وإيقاع النبر ، مما يضفى عليه بعدا إيحائيا وانفعاليا يجعله يقف مع الإيحائية والانفعالية التى ساد الاعتقاد بأن الشعر ينفرد بهما ، وهنا يمكن القول بأن النص السردى عندما يتمثل الإيقاع فإنه يتحد بإيقاعه ، حيث يولد الإيقاع معه ، وهو بهذا المعنى لا يعتمد على قوالب إيقاعية سابقة التجهيز ، ليعيد تشكيلها ، ولكنه يعتمد على بنية الإيقاع فى ذاتها ، ليعيد تشكيل هذه البنى بالاعتماد على التنويع والخلق فى مؤثراتها : مثل نبر الكلمة ، والجهر والهمس الصوتيين ، والتوتر النفسى الصاعد والهابط فى بناء الكلمة والجملة .... إلخ .

ونظرا لأن الإيقاع –بمفهومه السابق – كامن فى مظاهر الحياة كافة، يتحقق فى النثر والشعر على السواء ، فإن الرواية تخلق إيقاعها أيضا. ففى رواية "تصريح بالغياب" لمنتصر القفاش – على سبيل المثال– فإن الإيقاع الداخلى فى النص يؤدى دوره فى خفاء وعلى مستوى نسيج النص كله، على جميع مستوياته التركيبية من لغة ودلالة، وتراكيب، حيث تؤدى الجمل القصيرة دورا مع البنى الصوتية من جناس صوتى وخلافه، لإحداث تشكيلاتها الإيقاعية، والجناس الصوتى بنوعيه يحدث جرساً صوتيا وإيقاعيا، يتزامن مع بنية الخطاب ويتناسب والدلالات الشعورية والمضمونية التى يحملها النص .

٣–١٢– شعرية العنوان / الإهداء :

ماذا لو راوغ الروائى ولم يعلن عن هوية نصه ، فلم يكتب على العنوان رواية ؟ وماذا لو تضامن العنوان فى حمله للبناء الشعرى مع الإهداء ، مع المدخل النصى لبداية الرواية ؟

ربما فى ظل مفهوم الشعرية البصرى الذى أرسته الكلاسيكية (بالاعتماد على البيت الشعرى، والمؤسس على الوزن والقافية فيما سمى بالشعر العمودى) ، أو المؤسس على الوزن فقط (الشعر التفعيلى) ومفهوم السطر الذى يطول ويقصر تبعا للدفقة الشعورية ، ربما فى ظل ذلك ينتفى هذا الطرح أساسا؛ إذ الفرق حينئذ يكون واضحا بين الرواية فى شكلها البصرى وسرديتها وحكايتها التى تتضح من العنوان ، وبين النص الشعرى القائم على البيت أو السطر الشعرى ، ومن العنوان أيضا.

ولكن مع وجود قصيدة النثر مثلا ، ومع تسرب تقنيات الشعرية إلى السرد ، واختلاف مفاهيم الشعرية شكلا وموضوعا ، ربما يجد هذا الطرح منطقيته ، وبخاصة أن التفريق بين ما هو قصيدة نثر ، وما ليس منها أمر لم يطرح بعد على الساحة النقدية[٥١].

هنا تجد شعرية العنوان فى الرواية مدخلها ومبررها للتشاكل مع الخطاب الشعرى. فعندما تطالعنا عناوين مثل: " أن ترى الآن " لمنتصر القفاش ، و" فصول من سيرة التراب والنمل " لحسين عبد العليم ، و " لون هارب من قوس قزح " لمنى الشيمى ، و" خط ثابت طويل" لمحمد طلبة الغريب ، و" كحل حجر" لخالد إسماعيل ، و " كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد " لسعيد نوح، و"قف على قبرى شويا " لمحمد داود ، وبتجاوز اختلاط العامى بالفصيح ، فإن العناوين السابقة يمثل كل منها فى ذاته شعرية مكثفة ، ونصا شعريا قائما بذاته .

إنه مما لا شك فيه أن الأجناس الأدبية قد بدأت، منذ زمن بعيد، فى تحولاتها مع مسألة التجنيس الأدبى، وأصبحت تتماس فيما بينها ، وتتبادل التقنيات ، ويستعين جنس أدبى ما بخصائص جنس آخر، وأصبح التبادل فى التقنيات يتم من حقل أدبى إلى حقل آخر مجاور ليغدو من مقتنياته، أو جزءا من نسيجه وآليات كتابته. فاللغة فى تشكلها الأدبى مكون أساس لكل من الشعر والمسرح والرواية والقصة . واللغة فى ذاتها تحمل أبعادها وتشكيلاتها الجمالية التى قد ينتمى بعضها إلى الشعر وبعضها إلى الرواية وبعضها إلى المسرح ، إلا أن هذا الانتماء ليس نهائيا (لايمكن تجاوزه) وإنما هو انتماء جمالى قد يتغير من عصر إلى آخر ، ومن بيئة إلى بيئة بحسب عامل التلقى الذى يمثل مكونا أساسيا من مكونات تحديد الجمالى. ومن هنا، فإن ما يتم تحديده اليوم على أنه من سمات الشعر ، ربما فى الغد القريب يصبح من ماهيات السرد ، وهكذا ، تبعا لطبيعة الأدب الذى يسعى دوما إلى التجريب ، ومن ثم التطوير المستمر وتحديث الآليات .

الهوامش:

---

١. ابن رشيق القيروانى " العمدة فى محاسن الشعر وآدابه-نشر محمد محي الدين عبد الحميد- المكتبة التجارية الكبرى- مطبعة الاستقامة- القاهرة- جـ١- ١٩٥٥م – ص٩٩.
٢. تودوروف : مفهوم الأدب- ترجمة منذر عياشي- النادى الأدبى الثقافى بجدة- ط١- ١٩٩٠م ص٣٦ .
٣. انظر : شوقى ضيف البحث الأدبى (طبيعته- مناهجه- أصوله)- دار المعارف القاهرة- ط٤- ١٩٧٢م – ص ٩ .
٤. رينيه ويليك ، أوستين وارين : نظرية الأدب- ترجمة محيى الدين صبحى- المجلس الأعلى للفنون والآداب- سوريا- ص ٢٢ .
٥. السابق : ٢٢ .
٦. السابق : ٢٩ .
٧. تودوروف : مفهوم الأدب- سابق- ص ٤٥ .
٨. ر.م. ألبيريس : الاتجاهات الأدبية الحديثة-ترجمة جورج طرابيشى- منشورات عويدات – بيروت- ط٢- ١٩٨٠م – ص٢٥ .
٩. محمد بنيس : الشعر العربى بنياته وإبدالاتها الرومانسية العربية(٢)- دار توبقال للنشر والتوزيع- المغرب- ط١- ١٩٩٠م ص ٤٥ .

١٠. انظر في ذلك : الجرجاني : دلائل الإعجاز- مكتبة الخانجي- القاهرة- ١٩٩٢م ص٥٥ .
- الباقلاني : إعجاز القرآن- دار المعارف- القاهرة- ١٩٦٣م .
- أبو هلال العسكري : الصناعتين- المكتبة العصرية- بيروت- ١٩٨٦..
- ابن طباطبا : عيار الشعر- القاهرة- ١٩٥٦م .

١١. عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ٥٥؛ ٥٦.
١٢. رولان بارت : الدرجة الصفر للكتابة ترجمة: محمد برادة الشركة المغربية للناشرين المتحدين ١٩٨٥ ص٦١ : ٦٢.
١٣. جان كوين : بناء لغة الشعر ترجمة أحمد درويش الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة ١٩٩٧م ص ٢٤.
١٤. السابق .
١٥. تزفيتان تودوروف : الشعرية ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال للنشر المغرب ١٩٩٠ ص٢٣.
١٦. السابق : ص٢٤
١٧. رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي ومبارك حنون دار توبقال للنشر المغرب- ط١ ١٩٩٨ ص٣١.
١٨. السابق : ص٣١.
١٩. السابق : ص١٩ .
٢٠. السابق : ص٢٠.
٢١. سعيد يقطين : سرديات النص ، الحداثة ، المجتمع : http://www.said-yaktine.com/Accueil.htm
٢٢. منتصر القفاش : تصريح بالغياب- دار شرقيات- ١٩٩٦ .
٢٣. ياسر إبراهيم : بهجة العمى – ميريت للنشر والمعلومات- ٢٠٠٣ .
٢٤. حمدى أبو جليل : لصوص متقاعدون – ميريت للنشر والمعلومات- ٢٠٠٢.
٢٥. سعيد نوح : دائما ما أدعو الموتى- مكتبة الأسرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠٠٢ .
٢٦. حسين عبد العليم : فصول من سيرة التراب والنمل – ميريت للنشر والمعلومات- ٢٠٠٣ .
٢٧. خالد إسماعيل : كحل حجر – ميريت للنشر والمعلومات- ٢٠٠١.
٢٨. منتصر القفاش : أن ترى الآن- دار شرقيات- ٢٠٠٢ .
29. Jan Makarovsky, "standard language and poetic in Prague school reader on Aesthetics, literary structure and style, ed and tr. Paul I. Carvin 9 Washington: Georgetown unvi press, , 1964) p. 17.
٣٠. منى الشيمى : لون هارب من قوس قزح- المجلس الأعلى للثقافة- ٢٠٠٢ .
٣١. ياسر عبد اللطيف : قانون الوراثة – ميريت للنشر والمعلومات- ٢٠٠٢.
٣٢. أ. أمندلاو: الزمن والرواية- ترجمة : بكر عباس- دار صادر- بيروت- ط١-١٩٩٧-ص١٧.
٣٣. السابق- ٢٩ .
٣٤. السابق- ٣٣.
٣٥. هانز ميرهوف : الزمن في الأدب- ترجمة :د.أسعد مرزوق- مؤسسة سجل العرب- القاهرة- ١٩٧٢- ص١٧.
٣٦. السابق : ٢٥ .
٣٧. السابق : ٢٥ .
٣٨. السابق : ٢٨ : ٣٢ ، وص٧٦ .
٣٩. أ. أمندلاو: الزمن والرواية- ص ٧٦ .
٤٠. إيين نكلسون وآخرون : فكرة الزمن عبر التاريخ- ترجمة فؤاد كامل- عالم المعرفة- الكويت- عدد١٥٩- ص١٨٥.
٤١. شملت عينة البحث مئات القصائد المنتقاة بشكل عينة عشوائية من عصور أدبية متنوعة ، منذ أقدم عصور الشعر حتى تاريخ البحث- انظر دراستنا عن تحولات الشعرية المعاصرة وقصيدة النثر .

٤٢. انظر : جان كوين : بناء لغة الشعر- ترجمة أحمد درويش- القاهرة- الهيئة العامة لقصور الثقافة- ١٩٩٠م ص٣٢ ، وما بعدها .

٤٣. انظر: هنريش بليث : البلاغة والأسلوبية (نحو منهج سيميائى لتحليل النص)- ترجمة : محمد العمرى – إفريقيا الشرق- الدار البيضاء – ١٩٩٩- ص٢٤ وما بعدها.

٤٤. سعيد نوح : كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد- الهيئة العامة لقصور الثقافة- ١٩٩٦م .

٤٥. غاستون باشلار- جماليات المكان- ترجمة غالب هلسا- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت- ط٤-١٩٩٦- ص٤٠ .

٤٦. انظر: غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث- بيروت دار العودة ١٩٨٦ ص٣٧٧ .

٤٧. ابن سينا : كتاب الشفاء جواع علم الموسيقى تحقيق زكريا يوسف القاهرة ١٩٥٦م –ص٨١ .

٤٨. سيد البحراوى : الإيقاع فى شعر السياب نوارة للترجمة والنشر القاهرة ط١-١٩٩٦ م – ص٨ .

٤٩. انظر: محمد فكرى الجزار- لسانيات الاختلاف- الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة- سلسلة كتابات نقدية- القاهرة- ١٩٩٥- ص ٣٢ .

٥٠. انظر : سيد البحراوى : الإيقاع فى شعر السياب ص ١٠، ١١.

● ويُعَدّ المدى الزمنى هو المدة التى يستغرقها الصوت فى النطق، ولقياس هذه المدة قسم العلماء الحدث اللغوى إلى مقاطع (قصيرة ب، وطويلة –). ويرى سيد البحراوى أنه "على الرغم من أن الخليل بن أحمد فى أوزانه لم يعتمد على فكرة المقاطع فى رصده للتفعيلات المكونة للأوزان، إلا أنه يمكن بشكل تقريبى تحويل التفعيلات إلى مقاطع ".

– السابق : ١٢، ١٣ .

● أما النبر، فهو ارتفاع فى علو الصوت على مقطع من مقاطع الكلمة: "ويأتى النبر من التوتر والعلو فى الصوت اللذين يتصف بهما موقع معين من مواقع الكلام " (٣٤) تمام حسان : اللغة العربية ص١٧١، ولم يرد ذكر النبر فى الدراسات النقدية العربية القديمة وإن كان قد ورد عن الفلاسفة ولكن بمفهوم مختلف إلى الدرجة التى جعلت البعض يحكم على اللغة العربية بأنها لغة ليست نبرية، إنما هى لغة كمية انسيابية.

– انظر : شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى- أصدقاء الكتاب- القاهرة- د.ت. ص ٤٦ .

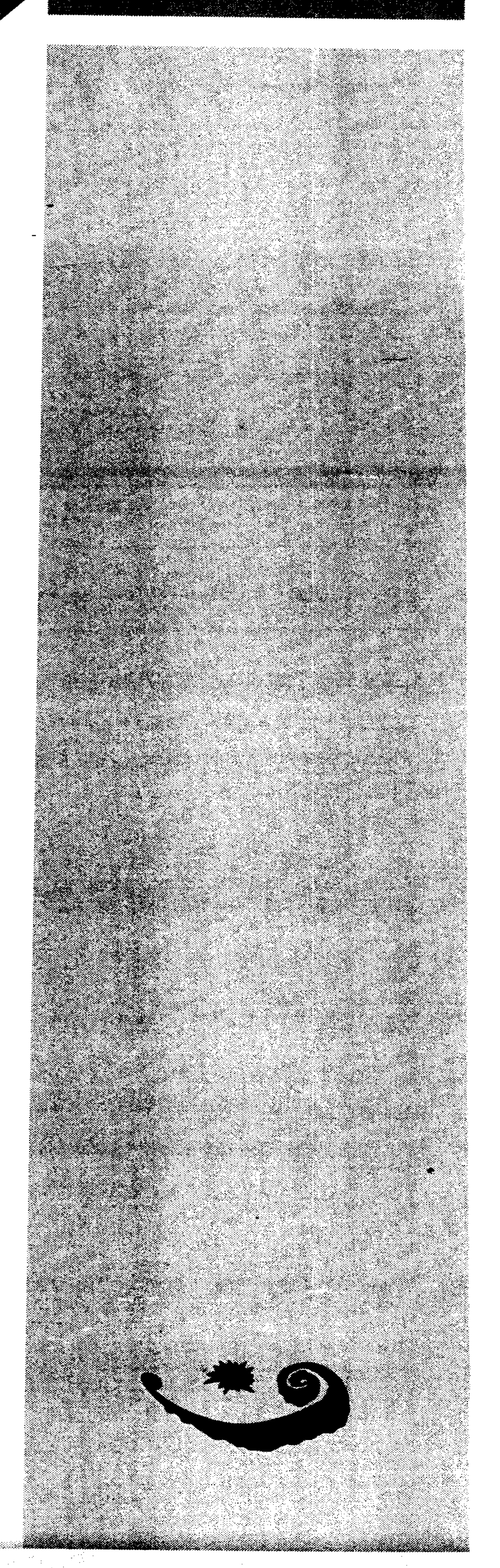
● والتنغيم يعنى نتاج توالى نغمات الأصوات الناتجة عن درجاتها. وقد عالج العرب القدامى التنغيم تحت مسمى النغم، ويعنون به درجة الارتفاع ، والانخفاض فى صوت الخطيب.

– ابن رشد : تلخيص الخطابة – تحقيق وشرح محمد سليم سالم المجلس الأعلى للشئون الإسلامية القاهرة ١٩٦٧م – ص٢٥٧.

وهو ما يعنى أنه كان لديهم خصيصة نثرية مرتبطة بالخطابة، وبخاصة أن ذلك كان يتلاءم مع تلك الفترة الزمنية فى بدايات الإسلام وظروفها الدينية، والسياسية التى تحتاج إلى الخطابة ، ويحدث التنغيم اختلافا فى المعنى، خاصة إذا كانت اللغة نغمية، أى يعمل فيها التنغيم على مستوى الكلمة، مثل اللغة الصينية مثلا، فمعنى الكلمة يتغير باختلاف موضع التنغيم، وباختلاف النغمة التى تنطق بها .

٥١. انظر دراستنا عن قصيدة النثر والتفريق بين ما هو منها وما ليس فيها فى: تحولات الشعرية المعاصرة وقصيدة النثر ٢٠٠٣ .

آفاق



التمثيل السينمائى : مفاهيم وبواعث

أمين صالح

المختبرات المسرحية والإعداد التربوى
للممثل فى القرن العشرين فى أوروبا

قاسم بياتلى

السرد البريختى وبنية الالتفات، خطوة نحو سردانية مغايرة
قراءة فى رواية محمد داود [قف على قبرى شويا]

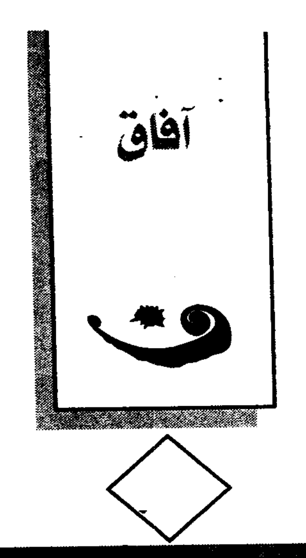
محمد طلبة الغريب

الثقافة المصرية بعد يوليو ١٩٥٢
الصورة المتغيرة للأغانى ولطفى السيد

طلعت رضوان

الخطاب النقدى فى مواجهة اللغة

عادل الشجاع





أمين صالح

ما هو التمثيل؟

فى الواقع، يصعب تحديد مفهوم "التمثيل" أو تقديم تعريف واضح ودقيق له؛ فهو قابل لتعريفات وتأويلات متعددة متباينة، وفق منظور كل ممثل ودارس ومنظر.

بعض الممثلين يعترفون بغموض معنى التمثيل وماهيته.

ناستاسياكينسكى: "لا أفهم ما هو التمثيل إلا حين أمارسه.. وأحيانا لا أفهمه حتى عندما أمارسه".

جليندا جاكسون: "قد أعرف ما لا يكون تمثيلا، أو ما ليس له علاقة بالتمثيل، ولكننى لست على يقين تام من أننى أعرف ما هو التمثيل. لو سألت أى ممثل أو ممثلة عن معنى التمثيل وماهيته، فإن كل ممثل سوف يقدم وجهة نظر مختلفة، والغالبية منهم سوف يقولون: لا نعرف.. إنه لغز متواصل".

جوان وود وارد: "التمثيل أشبه بالجنس.. عليك أن تمارسه لا أن تتحدث عنه".

سيمون سينوريه: "حين يسألونك أن تفسر التمثيل، تصبح الكلمات غير وافية. لا ينبغى أن تفسر هذا اللغز بداخلك".

إيزابيل أوبير: "التمثيل طريقة لتجسيد جنوننا".

كلينت إيستوود: "التمثيل ليس فنا عقلانيا على الإطلاق. إنه حيوانى تماما. إنه ينبع من الجزء الحيوانى من الدماغ".

كيرك دوجلاس: "التمثيل خصيصة طفولية.. شئ يفتقده أغلبنا فيما نتقدم فى السن ونشيخ. نحن جميعا نرتدى طبقة خارجية، مظهرا خادعا، فيما نكبر. هذا يغطينا، يسترنا، ويعزلنا، لا نكون منفتحين كما الأطفال. نخفى عواطفنا وأحاسيسنا فيما نكبر؛ لذا فإن التمثيل هو تعلم العودة إلى الطفولة، أن تكون مثل الطفل.. أكثر تفتحا".

مارشيلو ماستروياني: "أظن أن الممثلين مجرد أطفال يلهون بالإيهام، ويقنعون أنفسهم. بسبب ذلك نحن نظل بسطاء مثل الأطفال".

جيرار ديبارديو: "التمثيل ليس مهنة، إنه شغف. حين يبدأ الشغف فى الانطفاء، ويزول الحافز، عندئذ لا ينبغى للممثل أن يستمر فى التمثيل".

جين مورو: "التمثيل ليس حرفة على الإطلاق.. إنه أسلوب حياة".

بل إن بعض الممثلين يذهبون إلى حد الارتياب فى كلمة "تمثيل" نفسها، ويرونها خاطئة، خالية من المعنى، ولا تعبر بدقة عن حقيقة ما يفعله الممثل.

يقول الألمانى كلاوس كينسكى: "التمثيل عبارة خاطئة. ربما هى موجودة لأنها أصبحت متداولة، ولأن كل شخص يستعملها، لكننى لا أستطيع أن أفهمها أو أن أعترف بها".

ويقول النمساوى كلاوس ماريا براندور: "التمثيل تعبير خاطئ. لا أؤمن بهذا المفهوم. إنك تمارس شيئا كما لو أنه حقيقى. ويتعين عليك دائما أن تفتح عينيك وقلبك للعالم من حولك، وأن تجعله حقيقيا".

هنا - حسب اقتراح هؤلاء البعض - يمكن أن تحل عبارة "الكينونة" محل "التمثيل"، إنه لا يمثل الشخصية، بل يكونها؛ لا يؤدى، بل يعيش؛ لا ينتحل أو يحاكى مظاهر وعواطف وانفعالات، إنما يمتزج بالشخصية، بحيث تبدو نابعة من أعماق ذاته. هذه الكينونة تبدو بسيطة وصعبة فى آن؛ ذلك لأنها تقتضى من الممثل أن يكون صادقا فى مشاعره، ألا يزيفها، ألا يلجأ إلى بنائها. إنها تتطلب ببساطة أن يخلق حالة فيها يتحرر ويكون نفسه، أن يخلق عالما فيه يصبح الممثل والشخصية شخصا واحدا.

كلاوس كينسكى يشبه نفسه بالغابة وهى فى حالة تخلق: "كل ما يوجد، من حيوانات وأشجار وغيوم تسكن بداخلى؛ لأننى جزء من كل شئ. وكل ما يولد ينبثق من الجزء الأعمق من ذاتى. وإذا أنا استخرجت هذا الدور أو ذاك، فإن ثمة ملايين من الأدوار تظل متروكة هناك. إننى أشعر بهذا جسديا وحسيا.

حول فن التمثيل السينمائى خرجت بعض النظريات والمناهج والدراسات التى تتناوله من مختلف الجوانب والمستويات. ويمكن من خلال كل هذا استنباط معان ومدلولات عديدة متنوعة، وربما متناقضة؛ ولهذا يتعين على المرء تجنب التسليم بمفهوم واحد أو اتجاه واحد، وتبنيه وفرضه، بل السعى - عوضا عن ذلك - إلى تأمل هذا الفن بمختلف أبعاده ومعطياته وأساليبه، والإقرار بتعدده وتنوعه.

التمثيل - فى أحد أشكاله، ولا نقول جوهره - تعبير عن الذات، وكل تعبير هو، بصورة أو بأخرى، تنفيس أو تطهير.

لكى تمثل - وفق هذا المنظور - عليك أن تعرف نفسك أولا، وأن تكون راغبا فى كشفها، أى تعريتها. هذه العملية تقتضى تجسيد الذوات الكامنة فى الداخل. بعض الممثلين يشعرون بأن فى دواخلهم أشياء غامضة وغير مكتشفة، ولا يمكن الكشف عنها أو البوح بها إلا من خلال التمثيل. عبر هذه الوسيلة تتم تعرية الأحاسيس التى لا يستطيع الممثل أن يفصح عنها فى حياته الواقعية.

ليندسى كروز: "التمثيل هو فن البوح عن الذات، الكشف عن الذات. لذا فإنك لا تحتاج فقط إلى المهارة لكى تمثل، بل تحتاج أيضا أن تعرف نفسك لكى تكشف ذاتك.. هذا يتطلب نضوجا حقيقيا".

هيلين ميرين: "فى بداية اشتغالى بالفن، فى المجال التمثيلى، كنت أرغب أن أكون مثل أليك جينيس.. أن أكون قادرة على انتحال ذوات مصقولة، مدهشة، وأن أغير مظهرى كليا بإشارة من إصبع أو رفة هدب. الآن صرت أؤمن بأن التمثيل ينبع من كشف ما يوجد بداخلك وليس بارتداء الأقنعة".

جون تارتورو: "التمثيل العظيم له علاقة بكشف الذات، لكن كيف يتم ذلك؟ لا أعرف، ولا أريد أن أعرف".

بول نيومان: "حين تمثل، تكون مكشوفا.. إنه أشبه بالتعرى".

جان بييرليو: "التمثيل يقتضى منك أن تحفر عميقا داخل ذاتك. أن تكون ممثلا، يعنى أن تكون أشبه بعالم آثار".

روبرت كارلايل: "التمثيل، بالنسبة لى، رحلة لاكتشاف الذات.. الذهاب إلى الموقع وسبر الأوضاع، والحالات، والاحتمالات، والناس، والشخصيات التى هى قريبة إلى نفسى، أو ربما لا تكون كذلك. عبر الذهاب إلى هناك واختبار أولئك الأفراد المختلفين وحالاتهم، أتمكن من التكيف والنمو بوصفى كائنا بشريا. التمثيل، إذن، جزء أساس لما أكونه".

لكن هذا المفهوم ـ التعبير عن الذات ـ يصبح عرضة للارتياب والاستجواب عندما يصطدم بمفهوم متعارض جذريا يرى فى التمثيل هروبا من الذات أو من الواقع أو كليهما.

أليك جينيس: "المرء يصبح ممثلا لكى يهرب من نفسه".

جيرمى آيرونز: "أحيانا أظن أن التمثيل هروب من ذلك الشىء، غير المكتوب فى شكل سيناريو، الذى يدعى الحياة".

إيزابيل أوبير: "التمثيل بالنسبة لى شكل من أشكال الهروب من الواقع، وقيامى بدور جديد يمنعنى من التفكير فى هويتى، فى من أكون. إنه يلهينى عن التساؤل البغيض الذى لا يرحم.. حيث أتطلع إلى المرآة، وأسأل نفسى: إيزابيل.. من أنت؟".

ربما يكون هذا الهروب نابعا من الإحساس بالخواء الداخلى والافتقار إلى النضوج.. وفق تعبير مارشيلو ماسترويانى الذى يقول:

"الممثلون يشعرون بنوع من الخواء داخل ذواتهم، وإلا فكيف نفسر حاجتهم لأن يعيشوا حياة أفراد آخرين؟ أظن أن الممثلين يجدون ذواتهم الخاصة ضعيفة وألوانهم باهتة، لذلك هم يحاولون إخفاء ذلك بارتداء الأقنعة، بالظهور فى هيئة أكثر سحرا وذكاء وغموضا.. وكل هذا يدل على الافتقار إلى النضوج".

لكن التمثيل، فى شكله الأفقى والأكثر شمولية، انتحال لهوية ما، لهيئات ذوات أخرى وطاقاتها. التمثيل هو تعبير عن حاجة عميقة لتغيير المظهر أو الشكل الخارجى. والممثل فى حالة بحث لا نهائى عن "الآخر".. عن ذات جديدة يكونها، إنه ممسوس بالذوات الأخرى وبالشخصيات التى ينتحلها، وتلك التى يرغب فى انتحالها.

إنه يدمج نفسه فى حياة متخيلة مركبة، وهو لا يعيش إلا فى الدور، دونه يضيع.

قال المخرج الفرنسى برتران بلير عن جيرار ديبارديو: "إنه لا يعرف من يكون حتى يمثل دورا".

وقال المخرج الكاتب بول شرادر عن دى نيرو: "إنه لا يوجد إلا حين يكون فى جلد شخص آخر". أو كما قال عنه المخرج جون هانكوك: "دى نيرو، مثل العديد من الممثلين، لا يكشف نفسه إلا حين يرتدى قناعا".

ولعل ما يعزز هذه الملاحظات، شكوى العديد من الصحفيين من افتقار دى نيرو إلى الفصاحة وعجزه عن التعبير عن أفكاره وآرائه بوضوح فى المقابلات والمؤتمرات الصحفية، وهذا يتعارض كليا مع حضوره القوى على الشاشة وتألقه أمام الكاميرا.

لكن ما هو الباعث الذى يحث الكائن البشرى على انتحال هيئة كائن بشرى آخر ومظهره؟

من الجلى أنه الهروب والكشف.. إنه يهرب من ذاته ليكتشفها فى ذات أخرى. فى التمثيل يكمن الهروب والكشف فى آن، الرغبة فى إخفاء الذات وكشفها موجودة دائما عند الممثل، وهما يحدثان معا أو فى آن .

يقول وارن بيتى: "دائما أجد صعوبة فى إفشاء ذاتى، وأشعر بالضيق والقلق، لكن فى التمثيل ثمة دائما الرغبة فى الإخفاء والرغبة فى الإفشاء أو الكشف.. وهما يحدثان معا وفى آن واحد".

هل التمثيل محض احتيال.. كما يزعم مارلون براندو فى لحظات يائسة أو ضجرة من التمثيل؟

هل هو كذب.. كما يقول لورنس أوليفييه فى كتابه (اعترافات ممثل: سيرة ذاتية)؟ حين يتساءل: "ما التمثيل إن لم يكن كذبا؟ وما التمثيل الجيد إن لم يكن كذبا مقنعا؟".

بالنسبة لبراندوا، فإن المخرج فرانسيس كوبولا - فى لقاء له مع كاييه دو سينما - يفسر موقفه على النحو الآتى: "براندو مزيج خاص قائم بذاته، إنه فعلا عنصر ممتاز، فى البداية يظهر لك لا مباليا، إلا أنه بمجرد المباشرة بالعمل يصبح جديا إلى أبعد حد. إذا تحدثت مطولا إلى براندو فسوف تكتشف لديه أشياء كثيرة تستحق الاهتمام".

والآن، هل الممثل يكذب حقا حين يمثل؟

فى الواقع، كل فرد يمثل فى حياته اليومية، فى واقعه المعاش.. إنه لا يكون "نفسه" دائما، بل ينتحل ذواتا أخرى، أو بالأحرى هويات أخرى، حسب علاقته بالمحيط، سواء فى حياته العائلية، أو فى العمل، أو مع أصدقائه. إنه يمثل الحزن أو الفرح، يتظاهر بالمرض لسبب ما، يكذب ويحاول إقناع الآخر بأنه صادق.. مع ذلك فإن هذا الفرد لا يعد نفسه ممثلا.

يقول أورسون ويلز: "كل شخص فى العالم ممثل. كل ما تفعله ضرب من الأداء، مع ذلك، فإن الممثل - الذى مهنته أن يمثل - هو شئ آخر.. كائن مختلف".

إذن ما الفرق بين التمثيل والكذب؟

الفرق أننا - أفرادا - لا نمثل حبا فى التمثيل، بل رغبة فى التملص من مسئوليات معينة، من مواقف محرجة، من ورطات ومآزق متنوعة.. بالتالى، نحن لا نحتاج إلى جمهور. بينما الممثل يفعل ذلك للوصول إلى نتائج محددة: كسب المال، أو إحراز الشهرة، أو نيل الإعجاب، أو انتزاع اعتراف الآخرين به، أو الرغبة فى الاتصال بالآخرين والتعبير عن الذات.. لذلك هو يحتاج إلى جمهور.

لهذا السبب يعترض كلاوس كينسكى وغيره على مفهوم "التمثيل" نظرا لاتصاله، بطريقة ما، بمفاهيم الكذب والتظاهر. فالتمثيل، فى أحد مظاهره، هو فعل تظاهر "تظاهر بعاطفة ما، بانفعال ما، بحركة ما، لكنه يتخطى التظاهر الخارجى، السطحى، الزائف، عن طريق إحساس الممثل العميق بما يفعله ويعبر عنه لكى يصل إلى أعلى درجات الصدق والإقناع، بحيث يشعر جمهوره بأن ما يفعله حقيقى. وهو فى هذا يختلف عن الطفل الذى يلجأ إلى التمثيل حين يرغب فى التظاهر بشىء. والاختلاف يكمن فى درجة الإحساس؛ فالطفل لا يحس بالشئ، وإنما يتخذه وسيلة، بينما الممثل يحس به بعمق. التمثيل هو أن تؤدى بصدق ضمن حالات تخيلية، والممثل يفعل ذلك من أجل إثارة مشاعر جمهوره وتغذية مخيلته.

لماذا التمثيل؟

ما هى الحاجة العميقة التى تدفع المرء للتمثيل؟ ما هو الدافع السيكولوجى وراء هذه الحاجة؟ يقول كلاوس كينسكى: "كنت دائما أحاول أن أفهم لماذا أنا ممثل، لكننا جميعا نصل إلى قدرنا الخاص.. ذلك جارح ومعذب. دائما أقول أن روح من يسمى الممثل مجنونة ومريضة. إنه يصلب نفسه باستمرار. إن مهنة التمثيل هى حقيقتك التى ربما تكرهها أحيانا، وربما تخاف منها أحيانا، إنها الحاجة إلى الدفء والحماية، إلى الحب والاتصال".

ما هو الباعث الذى يدفع المرء لأن ينتحل هوية أخرى وشخصية أخرى، لأن يغير شكله الخارجي ويرتدى هيئة كائن متخيل؟

يقول مارشيلو ماستروياني: "أردت أن أكون محبوبا لدى الجمهور.. إن عروق كل ممثل تنبض بهذه الحاجة. أيضا هناك الحاجة الاقتصادية (...) وحين يرفض الفرد أن يكبر، ثمة مكون أو عنصر قوى فى شخصيته يدفعه لأن يرغب فى أن يصير ممثلا. هذا لا يعنى أن هذه الرغبة - فى أن يكون ممثلا - تتضمن بالضرورة عدم الاستعداد لأن يكبر. التمثيل يمنحك الفرصة لأن تلعب بدلا من أن تعمل. والتمثيل، طبعا، وسيلة مدهشة لشخص غير واثق من نفسه، غير واثق من أنه مثير للاهتمام بالنسبة للآخرين، لكى يجعل نفسه مثيرا للاهتمام أكثر. إنك تنتحل ذات شخص آخر، شخص يثير الآخرين ويبهجهم، شخص غير مضجر مثلك أنت. ومثل كل الأطفال، أنت تريد أن تكون فى مركز الأشياء.. وعميقا، أظن أن كل الممثلين لديهم هذه السمة أو الصفة المميزة. عندما تمثل فإنك تخفى ذاتك الحقيقة خلف كل تلك الوجوه الأخرى التى تنتحلها، إنك تدع الشخصية تتملكك لمدة ثلاثة شهور تقريبا، ووراء هذه الشخصية تشعر بالأمان، خاصة إذا كانت تمتلك حيوية أكثر، وضوحا أكثر".

ربما يشعر المرء بشخصيات لا تحصى، متباينة، متناقضة فى السلوك، والتفكير، والعواطف، والمظهر، تتعايش فى داخله، وتتأجج راغبة فى الانبعاث والبروز على السطح وممارسة كينونتها الخاصة. هذه الشخصيات كلها تشكل حقيقة المرء ذاته، دونها قد لا يشعر أنه قادر على تحقيق وجوده.

يقول هنرى فوندا: "إنك تصبح ممثلا ربما لأن ثمة تعقيدات فى ذاتك، وهى ليست عادية أو سوية، وليست أشياء يسهل التعايش معها".

وتقول جنيفر جاسون لى: "لابد أن هناك شيئا فى ذاتى أحتاج إلى استجوابه أو إيجاده أو استخراجه، شيئا لم أحلله. أدرك أن الكثيرين منا يوجد فى داخلهم جانب مظلم تماما".

ربما يلبى التمثيل الحاجة إلى الدفء والحماية والامتلاء. الكثيرون من الممثلين يشعرون بالفراغ والوحدة بعد انتهائهم من التمثيل؛ ذلك لأن أعماقهم تصبح خاوية أو مستنزفة.

من جهة أخرى، لابد أن الممثل يتملكه خوف من العزلة لكى يتوقف إلى الأضواء الساطعة، ويرغب فى أن يكون محور الاهتمام والرعاية، وأن يكون محبوبا. الظلام رفيق العزلة، من هنا تأتى الحاجة الملحة لأن يكون مرئيا؛ فالحجب ينفى وجوده، إنه شكل من أشكال الدفاع عن النفس. لكن الأضواء تعنى أيضا الشهرة، والثراء، والنجاح.. وهى مجالات مغوية ذات إشعاع خاص.

إيزابيل أوبير: "أعتقد أن شيئا ما كان يدفعنى نحو التمثيل، شيئا لا شعوريا غامضا.

أظن أن الأسباب الرئيسة التى تدفع أغلب الأفراد إلى التمثيل هى نفسها لا تتغير: أن تكون محبوبا، أن تكون مرئيا، أن تكون موضع إعجاب".

بن كينجسلى: "أمثل لكى أكون مرئيا ومسموعا".

توم هانكس: "منذ سنواتى المبكرة وأنا أشعر بالوحدة، وأظن أن هذا هو سبب توجهى إلى التمثيل. أردت أن أكون محبوبا، وأن أثير إعجاب الآخرين بى".

ويليم دافو: "بوصفى شخصا، لست مثيرا للاهتمام كثيرا. بوصفى ممثلا، آمل أن أكون جذابا ولافتا للانتباه على نحو آسر".

سووزى كيرتز: "أحاول أن أقنع نفسى بأننى لست مصابة بالشيزوفرينيا. لكنى حين لا أمثل، لا أكون حية. حياتى اليومية ليست عميقة، أكون مرئية أكثر، ومثيرة للاهتمام أكثر، حين أمثل".

الممثل، كما أشرنا، فى حالة بحث دائم عن الآخر. إنه يسعى إلى ذات جديدة كى يكونها، ليغيرها بعد ذلك. هويته الخاصة تصبح مشوشة، إنه يصبح كل شخص ولا أحد.

انتحال هويات أخرى.. ألا يعنى فى بعض جوانبه أن الممثل لا يحب ذاته الحقيقية، أو على الأقل ـ يشعر بأنه غير راض وغير قانع بحياته الطبيعية، وما ارتداء الأقنعة إلا وسيلة لإخفاء النقائص ونقاط الضعف؟ أليس التمثيل ـ فى بعض الحالات ـ نوعا من العلاج النفسى، وطريقة لتحرير الذات من هموم وهواجس معينة؟

هنرى فوندا: "حين صرت مثلا، اكتشفت؟ أن التمثيل ممتع وعلاجى، التمثيل كان قناعا لشاب خجول مثلى. عندما أمثل أتخلص من الخجل، وأكون شخصا آخر".

إيزابيل أوبير: "التمثيل بالنسبة لى نوع من العلاج النفسى، وسيلة لتخليص النفس من قلق معين. الوقوف أمام الكاميرا هو نوع من الإسقاط".

نور الشريف: "التمثيل هو نوع من العلاج النفسى لى، بمعنى الهروب إلى الذوات الأخرى.. لأننى بطبيعتى أرغب فى اكتشاف النفس البشرية فى سلوكها عبر مختلف الشخصيات".

كلاوس ماريا براندور: "فى الحياة اليومية أبدو عاديا. أتمنى ألا أكون كذلك حين أمثل".

جينفر جاسون لى: "أنا إنسانة هادئة جدا، خجولة، منطوية؛ لذلك، أن أمثل تلك الشخصيات العنيفة، العدوانية، الانفعالية.. هو، بالنسبة لى، علاج نفسى عظيم".

سوزان ساراندون: "أنا بطبعى خجولة وكسولة إلى حد ما، والتمثيل يرغمنى أن أكون يقظة وواعية. إنك تنتحل تلك الذوات والحالات المتعددة، وتدرك إلى أى حد تتوفر أشياء مشتركة مع كل شخصية تمثلها، وكيف أنك ـ ضمن ظروف معينة ـ قادر على فعل أشياء لم تكن تحلم أبدا بأنك قادر على فعلها".

جين هاكمان: "الممثلون أفراد يتسمون بالخجل والتحفظ. ربما هناك مكون أو جزء من العدوانية فى ذلك الخجل، ولبلوغ ذلك الموضع حيث لا تتعامل مع الآخرين بطريقة عدائية أو انفعالية فإنك تختار لنفسك هذا الوسط.. التمثيل".

جودى ديفيز: "قررت أن أصبح ممثلة لأننى شعرت بأن ثمة شيئا لا أستطيع سبره، لم أكن أعرف تماما ما هو؛ لذا بدأت التمثيل، وعملية السبر هذه لا تزال مستمرة معى. أيضا كنت جبانة اجتماعيا بعض شئ، وما يفعله التمثيل هو أنه يرغمنى على اختراق مجالات لا يمكن أن أذهب إليها فى الواقع. التمثيل أيضا يؤكد صحة وجودى وشرعيته. إنه يجبرنى باستمرار أن أراقب أرضى، أن أفهم وأدرك".

سالى فيلد: "التمثيل هو الموضع الذى أستطيع فيه أن أكون نفسى!

هارفى كايتل يرى التمثيل بوصفه رحلة إلى ذلك الجزء المظلم من الروح.. "التمثيل طريقة للنفاذ إلى العواطف والأحاسيس، والوسيلة الوحيدة لكى تكون جسورا هو أن تجتاز تجربة الخوف.. الخوف بالمعنى الوجودى، أن تستيقظ فى الصباح وتتساءل: ما الذى سأفعله الآن؟"

التمثيل، حسب رأى هارفى كايتل، رحلة إلى الداخل لمعرفة الذات وفهم المشاعر والدوافع والقدرات، إنه يحتاج إلى امتلاك تلك القدرة على ارتياد تلك الوفرة من الأحاسيس التى تحتدم بداخله وسبرها وفهمها والتعبير عنها. وقد اكتشف أنه من خلال التمثيل وحده يستطيع أن يفعل ذلك، أن يعبر عن ذاته، أن يجسد المشاعر والانفعالات التى لا تجد لها مخرجا أو منفذا إلا عبر التمثيل..

"السبب الذى جعلنى أصير ممثلا هو أن أقترب أكثر من فهم ذاتى، بواسطة التمثيل تمكنت من حل الكثير من الألغاز التى عزلتنى عن مشاعرى. لقد احتجت إلى فترة طويلة للتوصل

إلى معرفة نفسي. لفهم من أكون، وهى العملية التى مازلت أمارسها، كانت لدى الشكوك، التى دائما تأخذ الشكل نفسه: لا أستطيع فعل ذلك، لا أعرف كيف أفعل ذلك.. لم يكن بمقدورى أن أستخرج ما بالداخل، وكان يمكن لذلك أن يقتلنى. لهذا السبب صرت ممثلا، لكى أعبر عما أكونه. نحن جميعا لدينا حاجة متأصلة لفعل ذلك. أن تكون ممثلا يعنى أن تكون مثل فان جوخ الذى كان يمتلك الشجاعة لمواجهة قلقه الخاص، أى مخاوفه، وتعبه، ووحدته، وجوعه، وشكوكه، وعذاباته، ومعاناته".

ربما يكمن الباعث للتمثيل، إضافة إلى ما ذكرناه، فى إرضاء النزعة النرجسية عند الممثل أو الممثلة وإشباعها: أن يكون فى البؤرة، مرئيا ومرغوبا فيه، وأن يثير الإعجاب.

الإشباع النرجسى يستلزم نزوعا استعراضيا. التمثيل لا يتحقق إلا عبر المواجهة مع الجمهور.. على نحو مباشر كما فى المسرح، أو غير مباشر كما فى السينما.. وإلا لاكتفى الممثل بالتمثيل أمام مجموعة صغيرة من الأقارب والأصدقاء، أو أمام نفسه عبر المرآة.. إنه بحاجة إلى استجابات، ردود فعل، إعجاب، تقدير، تعاطف، حب.

وقد يكون التمثيل الملجأ الوحيد الذى يوفر الحصانة والأمان من أى نوازع تدميرية أو عدوانية ضد الذات والآخرين.

أنتونى هوبكنز: "أعتقد لو لم أصبح ممثلا، لكنت الآن قاتلا أو مصابا باضطراب عقلى".

جين مورو: "لو لم أصبح ممثلة، لصرت مجنونة".

جو بانتوليانو: "كان أمامى أن أصبح لصا، أو مروج مخدرات، أو ممثلا.. اخترت التمثيل".

لى مارفن: "الأفلام منحتنى فرصة ارتكاب أشياء لو ارتكبتها فى الحياة الواقعية لتعرضت للعقاب، أو السجن، أو الإعدام.. هكذا، فى الأفلام، كنت أسرق، وأقتل، ثم أستلم أجرى، وأذهب إلى البيت".

طبعا هناك بواعث أخرى للتمثيل..

جون تارتورو: "أمثل لكى أفاجئ نفسى".

فيليب نواريه: "أحب أن أدهش نفسى، أن أستخرج ما هو مخبوء ومستتر".

سوزان ساراندون: "التمثيل أرغمنى أن أعيش الحياة بطريقة أوضح، بشغف أكثر.. أن أكون حاضرة فى حياتى".



المختبرات المسرحية والإعداد التربوى للممثل فى القرن العشرين فى أوروبا

قاسم بياتلى

كان المسرح الأوربى ما بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين يعانى من رقابة وتقولب بما يسمى بـ"المسرح الطبيعى" الواقعى، الذى ركزت عروضه على معالجة القضايا الاجتماعية والنفسية التى خلقتها الطبقة البرجوازية الأوربية لنفسها، والتى برزت فى الحوارات والشخصيات المنحصرة فى داخل جدران الغرف والصالونات المفروشة والمزينة بالأثاث والديكورات الضخمة.

وقد أصبح كل ذلك، فى تلك الفترة، كاهلاً ثقيلا على تقدم الحركة المسرحية. ومن المعروف أن عروض ذلك المسرح كانت تؤكد، بالدرجة الأولى، على إبراز معالم النص الدرامى المكتوب وأفكار المؤلف، وقد ساهم فى ذلك ظهور هيمنة دور المخرج. حيث أصبح عمل المخرج من الوظائف الأساسية فى تنظيم كل مفردات العرض المسرحى من أجل عكس تلك الحياة "الواقعية" المعاشة على خشبة المسرح وإبرازها، والتى كان الجمهور يجد نفسه فيها.

وبما أن أغلبية تلك العروض قد لاقت نجاحا وإقبالا لدى الجمهور ووجدت استحسانا لدى النقاد، راحت تكرر نفسها قانعة بما حصلت عليه من نجاحات.

ومن هنا كان على المخرج والممثل مسايرة تلك الظاهرة والقيام بتكرار تلك الطرق الرتيبة من الإنتاج من دون التفكير فى البحث والتجديد، أو إيجاد إمكانات إبداعية أخرى. ولم يكن لدى المسارح الكبيرة أو المؤسسات، فى واقع الأمر، أى مبرر للتجديد بما أن هناك نجاحات تجرى على أساس القناعات الثابتة. ولكن بعض المخرجين بدأ يشك فى هذه الأمور وأخذ يتساءل حول الفن وعلاقته بالتطور الثقافى والفكرى الذى بدأ يظهر فى التحولات الاجتماعية، وشتى مجالات العلم والمعرفة. وذلك مما دفعهم إلى البحث عن ينابيع جديدة من أجل تحرير اللغة الفنية المسرحية من الرتابة والترهل الذى أصاب الإنتاج المسرحى.

ولهذا كان من الضرورى إيجاد طرق جديدة وإمكانات أخرى من أجل إنماء عملية الخلق والإبداع. ومن الطبيعى أن ذلك لم يكن من الممكن أن يتم فى حضن دائرة الإنتاجات الكبيرة ولا فى مجال المؤسسات المهيمنة. ولكنه فى الوقت نفسه، لم يكن بالإمكان القيام بذلك بعيدًا عن الواقع المسرحى الذى تهيمن عليه الفرق المحترفة الكبيرة.

ومن هنا كان على المخرجين الذين أحسوا بضرورة التجديد، إيجاد ظروف مناسبة ومجال موضوعى من أجل إنجاز العمل اللازم لإنماء الإمكانات العملية وتغيير طبيعة التعامل مع اللغة الفنية لفن الدراما والتمثيل وطرق إنتاج العروض.

ومن المعروف أن أولى المحاولات التى بدأت فى البحث عن تجديد اللغة الفنية المسرحية قد ظهرت فى بداية القرن العشرين، عندما حاول ستانسلافسكى وميرهولد - فى سنة ١٩٠٥ - ترتيب الأمور الأولية من أجل تأسيس ما يشبه المختبر المسرحى، ولكن المحاولة لم تستمر. على الرغم من أن ذلك قد فتح الطريق من أجل الأسئلة الجوهرية حول ضرورة إنقاذ فن التمثيل من الرتابة والميكانيكية التى أحس بها كلاهما؛ بحثا عن إيجاد أجوبة عملية شخصية نابعة من التجربة والتأمل للواقع المسرحى.

ولكن ستانسلافسكى، قد شعر بضرورة التجديد، وبشكل ملح. فى سنة ١٩١١ بعد أن أصيب بمرض أبعده عن العمل لمدة سنة كاملة، ذهب خلالها للعلاج فى جزيرة كابرى فى إيطاليا، ومن هناك راح يتأمل عمله وتجربته الفنية مع فرقه المحترفة الكبيرة، وعندما رجع للعمل مع الفرقة طلب من الإدارة المسئولة عن تنظيم الإنتاجات أن تسمح له بالعمل لمدة أربعة أيام فى الأسبوع ليس من أجل إخراج عرض، بل من أجل أن يعمل مع مجموعة من الشباب للبحث فى القضايا المتعلقة بفن الدراما، وعلى شرط ألا يكون لذلك صلة بالإنتاج لعرض مسرحى. وبعد الموافقة على ذلك، تم تأجير شقة صغيرة بجانب مقر فرقة "مسرح الفن"، لكى يزاول فيها ستانسلافسكى عمله مع الشباب. وفى الواقع ، كان ستانسلافسكى، فى هذه الفترة، قد توصل فى بحثه إلى بعض المفردات الأساسية فى عمل الممثل: مثل عملية "إحياء الشخصية"، و"تبرير الحياة الداخلية"، و"خلق دائرة الإبداع"، وكيفية تحضير ما يسمى بـ"القيام بالواجبات"، و"تقطيع المشاهد"، والتى كانت موجهة فى الواقع إلى كيفية التعامل مع الشخصية الممثلة والتوغل فى دواخل الشخصية وبلوغ عالم النص الدرامى. ولكنه راح يبحث عن الطرق العملية وكيفية إيصالها للآخرين، ولهذا كان من الضرورى أن يبحث عن تمارين عملية قادرة على تجسيد كل ذلك. وكانت هذه هى النواة الأولى التى أدت فيما بعد، إلى رسم الأسس والمبادئ الجوهرية فى فن التمثيل، وبشكل منهجى لم يسبق له مثيل.

وفى عمله مع الشباب اعتمد على أحد مساعديه العاملين فى الفرقة، وهو ليو بولد سولرجسكى (الذى كان يدعى بين أعضاء الفرقة بـ سولر). وكان سولر من أتباع أفكار تولستوى الإنسانية، وكانت له معرفة بالرقص والغناء والرسم، ويتقن العديد من الحرف اليدوية، واختبر الحياة بامتلاء وحيوية، كان بسيط الكلام، واضح التعابير، يحب العمل مع الشباب، رجل عملى وحيوى بمعنى الكلمة. وقد أصبح من أهم المساعدين لستانسلافسكى، حيث اعتمد عليه فى إنشاء اللبنات الأول لستديو المسرح. وكانت مهمة سولر هى توجيه الشباب تربويا وغرس الأخلاق الإنسانية والفنية فيهم، بجانب إرشادهم وتدريبهم على بعض الأمور العملية التى تمخضت عن التجربة العملية الفنية لدى ستانسلافسكى. وكان يحث الشباب على عدم تقليد أساليب تمثيل الممثلين الكبار العاملين فى الفرقة. ودفع بهم إلى التحلى بروح العمل الجماعى الخلاق فى داخل المجموعة وقبل أن يتم التفكير بإنتاج العرض المسرحى.

وبطبيعة الحال لم يكن ستانسلافسكى (أو سولر) يبحث فى الاستديو عن إنتاج عرض مسرحى، بل كان يهدف إلى خلق أرضية فنية خصبة جديدة، تنمو فيها بذور جديدة للتمثيل، وطرق جديدة للتعامل مع فن الممثل، وهكذا نرى، أنه قد أدرك، ومنذ البداية أهمية التميز ما بين العمل على الإعداد التربوى (بداجوجى) الفنى لذات الممثل، والعمل على تمثيل الشخصية فى عرض مسرحى.

وبعد مرور سنة من التمارين، أى فى ١٩١٢، أصبحت التدريبات العملية اليومية فى الاستديو واقعا ملموسا. وفى هذه الأثناء التحق بالاستديو أحد الشباب الذين تفانوا فى حبهم وإخلاصهم والتزامهم فى العمل من أجل إنماء الروح الجماعية وتجديد مفردات اللغة الفنية المسرحية، وهو إيفجيتيو فاختانكوف. الذى سرعان ما تسلم مهمة قيادة الشباب وإرشادهم فى داخل الاستديو - المسرح.

وأخذت التدريبات موقعها وشكلها البداجوجى من أجل الإعداد والإنماء الفنى للشباب. ولكن بقيت المسألة الملحة فى كيفية عدم جعل الاستديو منعزلا عن الحياة المسرحية الجارية خارج جدرانه. وكيفية توظيف المعطيات والقدرات الجديدة للشباب فى عرض مسرحى معين. ومن هنا فكر فاختانكوف، مع ستانسلافسكى وسولر، فى فتح أبواب الاستديو ونشاطاته نحو الخارج: نحو الجمهور؛ ونتيجة لذلك جاءت فكرة إخراج عمل مسرحى يتم فيه توظيف ما توصل إليه البحث من نتائج. وهكذا تم العمل على مسرحية **"حفلة سلام"** لـ هوبتمان، فى سنة ١٩١٣. وعقب ذلك عمل آخر **"صرصر الموقد"** لـ جالز دكينز فى ١٩١٤. ولكن كلا العملين أخفقا فى مهمتهما، ولم يتحقق نجاح تطبيق طريقة ستانسلافسكى؛ مما جعل المخرج نمروفبح دانجتكو، الذى كان من المسؤولين فى إدارة فرقة "مسرح الفن"، أن يطلب عدم السماح للاستديو بتقديم أى عرض آخر. وفى الواقع لم يكن أصلا مقتنعا بفكرة وجود الاستديو، ولكنه مع ذلك لم يمانع بأن يسمح له بمواصلة التدريبات اليومية.

وبعد أربع سنوات من نشاط الاستديو، بدأ اهتمام ستانسلافسكى يقل فى ذلك وابتعد عنه بالتدريج، ولكن فاختانكوف واصل، فى الخفاء، مع مجموعة من الشباب وطلب منهم القسم على عدم البوح بذلك لأحد. وأخذ بالعمل على بعض القضايا، من خلال الشذب والحذف والإضافة، من أجل إعداد تمارين عملية للتدريب، وركز على تبسيط ما جاء به ستانسلافسكى فى رؤيته المنهجية، وإبراز أهمية الاعتماد على الحركة، والإيقاع، والارتجال من أجل بلوغ الخفة فى التمثيل.

وفى الواقع أن ستانسلافسكى، ومنذ البداية كان يبحث عن تجديد عناصر طريقته التى توصل إليها، حتى إنه قد دعا المخرج الإنجليزى كوردن كريك فى سنة ١٩١١، للعمل معه فى مسرحية **"هاملت"** للاستفادة من تجربته ورؤيته الجديدة التى كان ينادى بها منذ أن نشر مقالته الشهيرة فى سنة ١٩٠٩، تحت عنوان: "الدمية العملاقة" (سوبر ماريونيت). والذى أكد فيها على أن الممثل ليس فنانا طالما أنه لا يعتمد على مواد فنية محددة، لأن الجسد الطبيعى والأحاسيس الطبيعية والأفكار بحد ذاتها ليست مادة فنية. ومن هنا كان تركيزه على أهمية الحركة، ليست الحركة كيفما اتفق، بل الحركة الفنية المرئية والمسموعة فى لغة تعبيرية: العمل على حركات الممثل، حركة السنوغرافيا (الستائر المتحركة التى أوجدها) والحركة الضوئية، والحزم والبقع الضوئية على الخشبة، وقد استخدم كل ذلك فى عمله مع ستانسلافسكى فى إخراج مسرحية **هاملت**.

وفى واقع الأمر كان لتجربة كوردن كريك تأثير كبير على المسرح الأوربى، وذلك من خلال إصداره مجلته الشهيرة **"القناع"** فى ١٩٠٨، وإصدار الكتب، من ضمنها كتاب: **"نحو مسرح جديد"** ومن ثم من خلال فتح أبواب مدرسته فى سنة ١٩١٣ فى مدينته فلورنس - فى إيطاليا (فى سينما كولدونى الحالية).

وكان من الواضح أن يكون له التأثير الكبير على من عمل معه فى موسكو بالذات، فى تعزيز موقع البحث فى الحركة فى عمل الممثل، وكان من الواضح، سواء لدى ستانسلافسكى أو لدى كوردن كريك، أن هناك ضرورة ملحة لاستقلالية عمل الممثل وإنماء مادته الفنية التى يتميز بها، والتى لها حضور حتى قبل تعامله مع النص الأدبى الدرامى فى عرض مسرحى.

وهكذا نجد أنه قد أصبح من الواضح التمييز ما بين الإعداد الفنى وعملية الإخراج المسرحى، وانتشر ذلك فى الأوساط المسرحية الأوربية بعد نهاية العقد الأول من القرن العشرين، وأخذت بعد ذلك، تنشأ مبادرات أخرى فى مجال وضع الأسس لـ المدرسة - المسرح، أو الاستديو - المسرح. وقد انتشر ذلك بشكل ملحوظ فى روسيا بعد ثورة ١٩١٧، وأصبح حينها الاستديو الذى أسسه ستانسلافسكى وسولر من المراكز الرسمية لتدريب الأعضاء المحترفين فى فرقة **"مسرح الفن"**

وإعدادهم. ومن بعد ذلك تم فتح "ستديو ثالث" تحت إشراف فاختانكوف وقيادته لإعداد الشباب الجدد (والذى سمى فيما بعد بمسرح فاختانكوف) وكان بجانب ذلك ستديو آخر، أخذ شهرته فى الوسط المسرحى الروسى، هو ستديو (Proletkal't) فسفولد ميرهولد، الذى كان يبحث فى طريق خاص به بعيدا عن رؤية طريقة ستانسلافسكى، وخصوصا بعيدا عن قضية "إحياء الشخصية" و"الاندماج"، مركزا على البحث عن استقلالية "فن الممثل" والدفع به إلى الإبداع والخلق من خلال إنماء قدراته الفنية وبلوغ ناصية استخدام وسائله وموواده الفنية وتوظيفهما فى بناء الشخصية التى يقوم بتمثيلها، لها بنيتها الفنية الخاصة لتتعايش مع بنية الشخصية التى رسمها المؤلف الدرامى لنص معين. ومن أجل القيام بذلك، كان لابد أن تكون هناك تمارين وتدريبات مناسبة لإنماء القدرات والأدوات والمواد الفنية للممثل. ومن هنا فقد قام ميرهولد، مع العاملين معه، فى وضع تمارين صوتية وبدنية خاصة تستند على مبادىء الفن الدرامى، والتى أخذت فيما بعد (فى سنة ١٩٢٤) تسمية "البيوميكانيكا".

وفى الحقيقة أن البيوميكانيكا لم تكن عبارة عن طريقة جديدة فى التمثيل، أى أنها لم تكن منهجا جديدا فى التمثيل، كما حصل مع ستانسلافسكى فى بحثه وطريقته التى تم فيها تشخيص تكتيك خاص بالممثل داخلى وخارجى وكيفية عمله فى تمثيل الشخصية، والذى عمم تدريسه فى روسيا بعد ١٩١٧. فقد كانت البيوميكانيكا عبارة عن طريقة تدريب على تمارين وضعت خصيصا لعمل الممثل والتى كانت تشتمل على المفردات الأساسية والجوهرية لفنه الدرامى، وذلك من أجل تعميق إمكاناته وقدراته وأدواته التعبيرية. وقد تركزت هذه التمارين على جملة من العلاقات بين الممثل وفنه: علاقته مع أعضاء جسده (وحدات بدنه) التى ينبغى أن تتحاور فيما بينها، علاقة جسده بالفضاء، بالإيقاع، علاقته بالحركة، بردود الأفعال، بالممثل الآخر، علاقته بالأشياء الموجودة فى المشهد. وكل ذلك من أجل صقل ميوله الفردية وإنماء قدراته ومهاراته وتحفيز طاقاته التى تظهر من خلال المادة الفنية الملموسة. ومن ضمن التمارين - التى اشتهرت بها البيوميكانيكا - تمرين "الرماية بالقوس" (من دون وجود القوس)، "الطعن بالخنجر"، "الصفعة"، "القفز ومس صدر الآخر بأصابع القدم".

وفى الواقع أن ميرهولد كان يبحث من خلال البيوميكانيكا، عن "الإيماءة الجسدية" البعيدة عن السلوك اليومى المعتاد، وعن كيفية سيطرة الممثل على كل مفرداته الفنية، وأعضاء جسده من أجل أن يقوم بصياغة مادته الفنية وتوظيفها فى صور فنية بدنية - صوتية تظهر ذاته وخصوصيته الفنية.

وهكذا نرى أن قضية الإعداد والتربية الفنية (البداجوجية) أصبحت من المعطيات الأساسية للعديد من المختبرات المسرحية التى بدأت تظهر فى أنحاء مخلفة من أوربا، والتى كانت فى أغلب الأحيان، منعزلة كليا عن مسألة إنتاج العرض المسرحى وإخراجه. وراح كل معلم مسرحى يبحث عن مفرداته العملية الخاصة بتجربته ورؤيته مستندا على تمارين وتدريبات تناسب طريقته. وهكذا نمت طريقة ستانسلافسكى، وكذلك طريقة عمل ميرهولد، ونمت من بينهما رؤية عملية لـ فاختانكوف وانعكست معالمها فيما يسمى بـ"الواقعية الخيالية" أو "تمسرح المسرح". وقد استطاع فاختانكوف أن يجد لنفسه طريقه الخاص، المنفصل عن معلمه، وأعطى جوابه الشخصى المتميز، مؤكدا فى عمله على إدخال العنصر الكاريكاتورى، والكروتسك، والكوميديا المتناقضة، من أجل إبراز ملامح الشخصية، مركزا على الإيماءة، الحركة، الإيقاع السريع، الخفة، الابتعاد عن عكس الواقع اليومى، وكسر طوق الإيهام والاندماج فى الشخصية، وأظهر بذلك العرض المسرحى عرضا فنيا وليس انعكاسا للحياة اليومية.

والجدير بالذكر أنه قد عمل مع فاختانكوف فى الاستديو الأول والثالث، أحد الممثلين المتميزين، وهو ميخائيل تشخوف، الذى أصبح نفسه، فيما بعد، معلما له طريقه البداغوجى الخاص، وعندما وصل إلى أمريكا، فى العشرينيات، نقل معه تلك التجربة الفنية فى الوسط

المسرحي هناك. وقد ركز ميخائيل تشخوف، في مجال التربية الفنية، على ما سماه "بالإيماءة السيكولوجية" (أي المواقف البدنية التي تظهر الحالات النفسية المنطوية والمنبسطة)، وأكد على ضرورة عمل الممثل على الحركة، والإيقاع، والارتجال، وتنمية الخيال، وبالدرجة الأولى على كيفية توظيف الممثل لمواده الفنية من أجل "بناء الجسد الخيالي"، جسد يقوم الممثل بخلقه ـ من خلال مادته الفنية ـ بوصفه واقعا ملموسا يتحرك ما بين الشخصية التي يقوم الممثل بتمثيلها ونفسية الممثل، دون الامتزاج بينهما.

ومن جانب آخر، نرى أن ستانسلافسكي لم ينقطع في بحثه والعمل على قضية الإعداد وتربية الممثل حتى وفاته في ١٩٣٦ ـ؛ فقد قام بإنشاء ستديو في سنة ١٩٢٤ في داخل مسرح البولشوي، واهتم بالتربية الفنية المسرحية للمغني الأوبرالي. وفي بداية الثلاثينيات جمع حوله مجموعة من المخرجين والممثلين المحترفين للمواصلة معهم في البحث في حيثيات فن التمثيل، حتى إنه قد تخلى أثناء بحثه الأخير، عن بعض ما جاء في رؤيته السابقة، فقد تخلى عن مسألة "الذاكرة الانفعالية" وقضية ضرورة الانطلاق من دواخل الشخصية، وراح يبحث بدون كلل في قضية "الأفعال البدنية". وفي الواقع فقد استفاد في ذلك من بحوث تلامذته، وخصوصا من عمل فاختانكوف.

لقد انتشرت التوجهات المختلفة في المسرح الروسي في أنحاء مختلفة في أوربا، وأمريكا، ووجدت لها أصداء كبيرة في المسرح الفرنسي، بشكل خاص، حتى إننا نجد هناك نشوء منطلقات أخرى استمرت في البحث عن تجديد أرضية المسرح والانتفاضة على الجمود الذي خلقه القرن التاسع عشر. وأول من انطلق في انتفاضته على الوضع كان جاك كوبو، الذي راح يبحث عن إمكانات جديدة قريبة من منطلقات المسرح الروسي. فبعد أن عمل كوبو في فرقة "فيوكولمبيه" التي أسسها في سنة ١٩١٣، بحث عن طرق مناسبة لإنماء قدرات الممثل وفتح الأفق أمامه. ومن هنا جاءت فكرة ضرورة تأسيس المدرسة ـ المسرح المرتبطة بالفرقة، لاستقبال الشباب والأطفال فيها، وذلك من أجل الإعداد والتربية الفنية وفق رؤيته الجديدة.

وقد استفاد في بداية الأمر، من تجارب الآخرين. لذلك نجده في سنة ١٩١٥ وهو يقوم بتوظيف إحدى الطرق التربوية الفنية البدنية، التي وجدها في عمل صديقه جاك ديل كورزيه، الذي افتتح معهده التربوي في تلك السنة نفسها في جينيف لتعليم مبادئ المعارف العملية في مجال "الجمناستك الإيقاعي". وحاول كوبو أن يطبق تلك المعارف التي تعرف عليها في تربية الممثل، ولكنه سرعان ما وجد أن تلك الطريقة لم تكن مناسبة لفن الممثل، فعدل عن استخدامها. ومن ثم التجأ إلى "الطريقة الطبيعية" التي عمل بموجبها جورج هيبوت في ألمانيا. وكانت الطريقة تعتمد على التدريب البدني في الطبيعة، في الفضاءات المفتوحة: مثل القيام بفعل التسلق على الأشجار، رمي القوس، السير والركض، وغير ذلك من نشاطات بدنية. ولم يجد في ذلك ضالته التي كان يبحث عنها.

وفي سنة ١٩٢٠، أعاد بناء المدرسة من جديد، ووضع لها منهاجاً موسعاً في التدريبات والتمارين على الصوت والإلقاء، والغناء، واللعب، والرقص، وإلقاء الشعر، والقراءة بصوت عال، والارتجال، وتدريبات مناسبة للتمثيل، وفي كل ذلك لم يكن ليبحث عن تكديس تجارب الآخرين في داخل المدرسة، بل كان يبحث عن طريقة عضوية: تكنيك عضوي للممثل.

وأثناء بحثه المضني، التقى بتجربة ستانسلافسكي، واطلع عليها من خلال بعض الكتب، والتقى بـ كوردن كريك، وفتح الحوار مع كلاهما من أجل الاستفادة من تجاربهما.

وفي سنة ١٩٢٤ أغلق كوبو أبواب مسرحه وفرغ نفسه كليا للتربية والتعليم وذهب إلى بوكوتيا بعيدا عن باريس، واستقر في الريف مع مجموعة من تلامذته، وبقي هناك حتى ١٩٢٩.

وفى واقع الأمر إن ما كان يبحث فيه كوبو لم يكن ليختلف كثيرًا عما كان يبحث فيه ستانسلافسكي. حيث بحث فى كيفية أن يكون الممثل فى تعامله مع التمثيل "الصدق فى التمثيل"، "التلقائية"، التوغل فى أعماق الممثل. وقد أكد فى ذلك على أن هناك معايير صحيحة للصدق وهناك مقاييس صحيحة للتكنيك، مركزا على ضرورة التميز ما بين التكنيك والخلق الفنى، ولكنه لم يعتبرهما نقيضين. بل أكد على أن التكنيك هو ضرورة فى عمل الممثل، ولا يعيق ذلك طريق الإبداع، بل على العكس، يساعد على تنظيم العملية الإبداعية وصياغتها بالشكل الصحيح.

ومن خلال تركيزه على قضية "الصدق" فى التمثيل، لم يكن يهتم بضرورة توغل الممثل فى نفسية الشخصية، بل بضرورة أن يمنح الممثل نفسه كليا (أن يهب نفسه)، ومن أجل أن يهب نفسه عليه أن يمتلك نفسه، وأن يمتلك ناصية مادته الفنية بشكل دقيق وواعٍ، عندها يمكن أن يجد نفسه فى الشخصية.

ولهذا نراه كان يبحث عما يسمى "بالطبيعة الثانية"، أى خلق الطبيعة الفنية بتوازى الطبيعة الإنسانية، ومن أجل إعداد نفسه فنيا قبل أن يخوض غمار التمثيل على خشبة المسرح. وتوجه البحث هنا نحو عالم الإنسان وعالم الفنان، حيث قبل أن يكون الفنان فنانا كان من المفروض أن يكون إنسانا، يعى نفسه، يعرف طبيعته، ويمتلك نفسه، وفى الوقت نفسه يبحث عن إنماء قدراته الفنية "للطبيعة الثانية" التى تعتمد على مقاييس صحيحة للحركات الفنية والإيقاع، والتعبير الصوتى والإيماءة، والانتباه والتركيز والدقة والتلقائية والصدق فى التمثيل، وفى كل ذلك كان الهدف هو بلوغ "الفعل التام" بدون التظاهر.

وفى هذا السياق نرى أن المدرسة (أو المختبر آتيلية)، قد احتلت لديه اهتماما أكبر من اهتمامه بالإخراج للعروض المسرحية. وقد تربى على يد كوبو العديد من التلاميذ الذين أخذوا منه التعاليم التربوية الفنية والمعارف التطبيقية ومن ثم عملوا، فيما بعد، بطريقتهم الخاصة، وفتحوا المجال لطرق أخرى للتعامل مع "فن الممثل"، و"فن الدراما"، ومن بين هؤلاء التلاميذ نجد انطوان آرتو، وجارليس دولين، وكذلك مؤسس "المايم الجسدى" آيتين ديكرو. ونجد، أيضا أن هناك صدى لتعاليم كوبو، بشكل ما، فى رؤية لويس جوفيه.

وكل هؤلاء التلاميذ أصبحوا من كبار المعلمين الذين أعطوا زخما وحيوية للحركة المسرحية فى فرنسا ما قبل الحرب العالمية الثانية. ومن بين هؤلاء المعلمين الكبار، نجد من طرح تعاليمه التربوية على شكل رؤية، لم تصاحبها مدرسة، أو مختبر عملى منهجى، مثل أنطوان إرتو، الذى توغل فى رؤيته فى حيثيات اللغة التعبيرية وإبراز اللامرئى وراء المرئى. وحاول أن يحقق ذلك من خلال تجربته الفنية بوصفه ممثلا ومخرجًا.

وقد وقف آرتو ضد المسرح الإطنابى الذى كان يعتمد على الخطابية الذهنية والانغلاق فى البعد النفسانى للشخصية، كما كان مألوفا فى المسرح الفرنسى التقليدى. ولهذا بحث فى رؤيته عن "مسرح ميتافيزيقى" "المسرح وقرينه" وانطلق فى ذلك من تأمله لمسرح جزيرة بالى. واعتبر فى كل ذلك الممثل كـ "رياض القلب" من دون أن يفصل بين الجسد والروح، حيث أصبح فعل الممثل لديه نوعا من التوغل فى العالم الرمزى، العالم الروحانى، العالم الميتافيزيقى بعيدا عن النفسانية. ولم يكن فى ذلك انفصال ما بين التكنيك والخلق الفنى، بل هناك صراع ما بين سيولة الطاقة الروحانية التى تظهر فى الفعل البدنى والدقة والصرامة، "أى القسوة"، وبرز كل ذلك فى عمل آرتو بوصفه الممثل الذى اعتمد على الحركات الدقيقة والإيقاع والحركة الموسيقية والذبذبات الصوتية فى الصراخ والهمس، والهمهمة والنحيب والغناء.

وفى واقع الأمر، إن آرتو قد جرب كل ذلك بجلده ولحمه وأعصابه ونبضات قلبه التى حملته نحو الاحتراق والذبول. ولم يضع لذلك أى نوع من التدريبات والتمارين القابلة للبث

للتلاميذ والوصول للآخرين. ولكن رؤيته الفنية دفعت الحركة المسرحية فى فرنسا إلى انعطافه جديدة برز أثرها فى كل أوربا. ولا نزال نجد صداها فى المسرح إلى اليوم.

أما جارلص دولين، فبعد خروجه من مسرح كوبو أسس مختبره (آتيلية) الشخصى فى سنة ١٩٢١. وأعد لذلك برنامجا من التمارين والتدريبات ومواد فنية أخرى من أجل إرساء الأسس لتربية فنية مسرحية متميزة. وواصل فى الوقت نفسه القيام فى إخراج الأعمال المسرحية، موظفا فيها بحوثه الميدانية التربوية. وقد ركز فى مختبره على دراسة بعض الأمور الأساسية التى اهتمت "بصوت الطبيعة وصوت الإنسان": محاكاة أصوات الطبيعة وأصوات الحيوانات وحركاتها، والإيقاع، والارتجال حول ذلك. ووضع من أجل ذلك سلسلة من التمارين الإيقاعية والبلاستيكية البدنية، والتى تأثر بها، فيما بعد، بعض الفنانين، مثل جان لويس بارو وكذلك غروتوفسكى الذى عمل بموجب بعضها فى بداية تأسيس مختبره المسرحى.

ومن الملفت للنظر أن بعض التمارين الجانبية التى كانت موجودة فى مدرسة كوبو، قد أصبحت على يد تلميذه ديكرو منهجا دقيقا ومتكاملا لعمل الممثل؛ حيث قام ديكرو ـ من خلال التجربة العملية ـ بإنمائها وجعلها أرضية خصبه لمثل "المايم الجسدى". وكان فى ذلك تحول كبير لفهم الفعل التعبيرى للممثل وممارسته، مما أدى إلى إرساء مبادئ تطبيقية دقيقة لفن التمثيل لم تشهدها أوربا من قبل. وقد أسس مدرسته فى العقدين الثالث والرابع من القرن العشرين من أجل بث تلك المعارف عمليا، وفى الواقع، لم يتوقف ديكرو عن التعليم حتى مرضه فى السنين الأخيرة من حياته حيث توفى فى ١٩٨٧.

وقد شخص ديكرو فى بحثه العملى. طبيعة الحركات الميكانيكية عند الإنسان الشبيه بحركات الدمى المربوطة بخيوط من الخارج من دون أن يعى الإنسان ذلك. ولهذا كان يؤكد على ضرورة معرفة الممثل بحيثيات تلك الخيوط وكيفية الإمساك بها وتحريكها من الداخل، وذلك من خلال تشخيص آليات (ميكانزم) الحركة وديناميكيتها بشكل دقيق. ونجد فى ذلك، فى الواقع، تقاربًا مما عمل بموجبه ميرهولد، وما بحث فيه كوردن كريك.

وهكذا أصبح الممثل، فى هذه الطريقة، يعى تحريك كل جزء من أجزاء جسده وبشكل محسوب ودقيق، بعيدا عن الحركة الطبيعة للإنسان، بل كحركات فنية تعبيرية مقصودة، لأنه يؤكد على أن من المفروض أن يقوم الجسد ليس بالتعبير عن نفسه بطبيعته بل عن شيء من خلال شيء آخر. ولهذا ينبغى على جسد الممثل أن يكون مادة فنية للغة التعبيرية، وأن يكون الممثل نفسه هو صانع الصورة الفنية الدرامية. وقد ركز فى مدرسته من أجل بث تعاليمه على: فن الصمت، الحركة واللاحركة، التوازن، الإيقاع، الحركة البطيئة الموزونة، الإيماءة الجسدية، والتمثيل الصامت الجسدى" (Mimo corporale) وليس "البانتو مايم" (Pantomime) الذى ركز عليه أحد تلامذته المعروفين أى مارسيل مرسو فى تمثيله الصامت الوصفى.

وكان ديكرو يبحث فى مدرسته عن جسد ذكى، جسد قادر على المخاطبة من خلال مفرداته أن يكون فصيحا من خلال حركاته الدقيقة ووقفاته الموزونة. وذلك هو بحث فى النطق والفصاحة الجسدية التى لا يصل لمستواها نطق وفصاحه الخطابة الكلامية.

وقد ركز فى عملية التعبير على الجذع بأكمله من خلال صوره النحتية ولهذا كان هناك أحد التمارين التى يتم فيه تغطية الوجه بالوشاح وربط اليدين فى الخلف، من أجل إفساح المجال للتعبير التحتى. والجدير بالذكر، أن طريقة السير وقوفا فى المكان نفسه، التى اشتهرت فى عالم التمثيل الصامت فى العالم، هى من خلقه وإبداعه، وقد عمل على إيجاد عشرات الطرق فى السير الفنى، وقد وظف كل مواده الفنية فى أعماله الشخصية فى المسرح (وعمل كذلك فى السينما) وفى الوقت نفسه قام بإيصالها للكثير من التلاميذ، من أنحاء مختلفة من العالم، ممن درسوا وتعلموا فى مدرسته فى باريس، والذين لا يزالون يعملون فى المسرح الأوربى.

وهكذا نرى أن ضرورة التربية الفنية والإعداد والتأهيل الفنى فى ستديو ـ المسرح، وفى المشغل والمختبرات أصبح من معطيات الواقع المسرحى فى النصف الأول من القرن العشرين فى أوربا. ودفع ذلك إلى بروز اكتشاف أهمية الحركة البدنية التعبيرية للمثل، وحضور الجسد الفنى واستقلالية لغة التعبير الدرامى، واعتبر الممثل كأى فنان آخر، لـه مواده الفنية التى تستند على المبادئ، وأصبحت أدواته ووسائله واضحة المعالم، وقد حدث كل ذلك، بطبيعة الحال، من خلال عمل وبحث المخرج ـ المعلم فى داخل المختبرات المسرحية. وعمل المخرج ـ المعلم (البداجوجى): فالمخرج في عمله يهدف إلى إخراج عرض مسرحى، أما المخرج ـ المعلم فهو يبحث ويخطط من أجل بناء أرضية لتراث مسرحى مستقبلى، يعمل من أجل بث المعارف العملية بشكل تربوى مباشر، بعيدا عن المشروع الإخراجى لعرض معين. ومن الواضح أن مهمة المخرج، أثناء إخراج العرض المسرحى ليست القيام بتعليم وتربية الممثل، بل العمل الإبداعى من أجل تفجير طاقات الممثل وتوظيفها فى عمل جماعى فنى. أما مهمة الإعداد والتأهيل فهى تحدث قبل دخول سيرورة الإبداع الفنى فى المحاورة ما بين ممثل مبدع ومخرج مبدع. فعملية الإخراج هى مجال "تجربة"، أو "تجارب" إبداعية وليست مجال "إعداد مختبرى".

فمهموم "المختبر المسرحى"، فى الواقع، يستند على العمل المستمر اليومى، ولمدة طويلة، من أجل الإعداد والتأهيل والبحث فى قضايا تتعلق بحيثيات اللغة الفنية التعبيرية، فهو إذن يختلف عن التجربة الإخراجية، ولا يشبه ما يقوم به بعض المخرجين فى تدريباتهم الأولية قبل بدء العمل على عرض معين، تمهيدا لطبيعة الإخراج، كما نجده لدى بعض المخرجين. وقد أصبح لدينا من الواضح، بعد تجارب المختبرات المسرحية فى أوربا، أن الإعداد والتأهيل الفنى هو حقل متميز فى الواقع المسرحى، لـه طبيعته ومتطلباته الدقيقة، ويستند على توجه منهجى مرتبط بشموله الفن الدرامى، ولا يمكن حصره فى تدريبات عابرة، ولا يمكن فى الوقت نفسه الخلط بينه وبين عملية الإبداع التى تحدث أثناء البروفات لعرض مسرحى معين.

إن الانتفاضة التى حدثت فى داخل المختبرات المسرحية فى النصف الأول من القرن العشرين، قد أدت إلى إعادة النظر فى مختلف مجالات المسرح فى الإخراج، والتمثيل، والتعامل مع النص الدرامى وفى طبيعة فهم العملية المسرحية وممارستها، وكذلك فى معايير النقد والتلقى وطبيعته لدى المتفرج، وحتى فى طبيعة دراسة تاريخ المسرح. حيث تمت بعد ذلك دراسات جديدة للتمحيص بطبيعة مسرح الكوميدى ديللارته (باعتباره أول نمط مسرحى احترافى فى أوربا) وظهرت وجهات نظر ورؤى جديدة ومتنوعة فى الإخراج وفى مبادئ التمثيل، وانعكس ذلك فى الواقع وفى النظريات الدرامية. وأصبحت كتابات ستانسلافسكى لطريقته العملية، وكتابات ميرهولد، وارثو، وكوبو، وديكر وكريك، وجوفيه، ودولين وآخرين، أصبحت سندا لفهم وممارسة جديدة للمسرح.

ومن الواضح، أن كل المختبرات المسرحية والمدارس التى جاءت بعد ذلك قد أخذت واستقت من تلك التجارب للمعلمين الأوائل ـ وذلك ما نجده فعلا، فى عمل يرزى غروتفسكى المختبرى الذى بدأ به فى نهاية الخمسينيات، وكذلك فى توجه مسرح الأودن والمدرسة العالمية للمسرح الأنثروبولجى، التى أسسها أيوجينيو باربا، وفى المركز المسرحى الذى أسسه بيتر بروك فى بداية التسعينيات فى باريس، والعديد من المختبرات التى انتشرت فى العالم الأوربى وأمريكا الشمالية.

وقد أعاد غروتوفسكى النشاط المختبرى من جديد، وأصبح مختبره الذى انطلق فى ١٩٥٩، بعد أن خاض عدة تجارب إخراجية، من المراكز المهمة فى البحث والتقصى والتحرى فى دقائق عمل الممثل والمخرج، وحتى فى طبيعة التعامل مع النصوص الدرامية. وقد نشر جوانب عديدة من بحوث المختبر والتمارين والتدريبات التى كانت تحصل فى داخله فى الكتاب الشهير لـ"غروتوفسكى": **"نحو مسرح فقير"** الذى صدر فى بداية الستينيات بلغات أوربية عديدة،

وانتشرت فى الوقت نفسه، الكثير من المعارف التطبيقية المنهجية فى تربية الممثل وإعداده، من خلال تماس المختبر مع العديد من الفرق المسرحية الشابة، وكذلك المحترفة، كما حصل فى دعوة بيتر بروك لـ"غروتوفسكى" وفريق عمله لإقامة دورة فنية فى مسرحه فى لندن، كما يؤكد هو نفسه ذلك فى تقديمه لكتاب "**نحو مسرح فقير**". وفى واقع الأمر فإن تجربة "غروتوفسكى" بعد السبعينيات، بعد انتهاء مهمة المختبر الأول، وتوقفه عن إخراج العرض المسرحى، قد مرت بتحولات عديدة، وانعكست فى أنواع عديدة من المختبرات لم ترتبط بأى نوع من إخراج العروض؛ حيث كرس غروتوفسكى بحثه حول "الثقافة الفعالة"، وما يسمى بـ(الباراتياترال) "ما يُحيط بالمسرح" و"مسرح المشاركة"، و"الدراما الموضوعية" و"مسرح الينابيع". وفى كل تجاربه المختبرية كان يبحث عن إزالة العوائق والعقبات الجسدية والنفسية والذهنية التى يمكن أن تحد من عملية الإبداع الفنى. ولم يكن بحثا من أجل الحصول على ليونة ولياقة بدنيتين، ولا على المهارات الشكلية، بل راح يبحث عن التوغل - والتوغل الذاتى - والخروج بإشعاعات الصور الباطنية. ولهذا فإن كافة التمارين والتدريبات كانت موجهة لمعالجة قضية معينة محددة فى هذه الإشكالية، بحثا عن التعرية وإزالة القناع الاجتماعى وكسر أطواق كل أنواع التظاهر والخوف من اللقاء مع الآخر، بدون التستر والاختفاء وراء التكنيك.

وواصل غروتوفسكى بحثه المختبرى، الذى نجده فى مركز عمل غروتوفسكى، الذى أسسه فى ١٩٨١ فى بونتاديرا فى إيطاليا، وعمل فيه حتى وفاته فى ١٩٩٩. وقد ركز فى كل هذه الفترة على البحث والتحرى والكشف عن أوليات الفعل، الفعل الإنسانى بطبيعة الأولى، قبل فعل الإنسان العاقل (Homo sapiens)، أى فعل الإنسان الذى بدأ فى الوقوف على رجله (Homo erectus) قبل أن يقع تحت شروط الثقافة والحضارة.

وراح يبحث فى ينابيع الطقوس الفعلية للإنسان القديم، وليس فى ينابيع المسرح، وجمع حوله فى هذا البحث العديد من العاملين المتخصصين عمليا فى مثل هذه الممارسات الطقوسية، ولهم معرفة ميدانية فيها، أو ينتمون إليها، من هنود، وإفريقيين، ويابانيين ومن أمريكا اللاتينية.. وكان - لابد فى ذلك - من دراسة ميدانية لأوليات الحركة والإيقاع والفعل العضوى، وإشكاليات الفضاء والزمان، وعناصر أخرى لها صلة، مباشرة أو غير مباشرة، بالفن الدرامى "الموضوعى"، الدراما الموضوعية لفعل البشر، وليست الدراما الأدبية أو المسرحية.

وفى الواقع فالمختبرات والتجارب العملية التى عمل فيها قد تشعبت وتعددت، ولا يسعنا هنا الحديث بالتفصيل عنها. ولكن، فى نهاية المطاف، ما نود أن نقوله، أن غروتوفسكى أيضا قد ركز فى كل ذلك على أهمية التميز ما بين الإعداد الفنى والإعداد الذاتى للممثل، ودفع ببحوث ستانسلافسكى، التى لم تنته بسبب موته، إلى أقصى درجات النمو، وخرج بحصيلة نادرة من نوعها فى تاريخ المسرح الأوربى.

ولا يزال "مركز عمل غروتوفسكى"، الذى أضيف له اسم ريجارد، مساعده، يعمل فى نشاط دءوب ليواصل تعميق البحوث التى بدأ بها المعلم غروتوفسكى.

وبجانب هذا المركز المختبرى العالمى، نجد هناك تجربة الأودن، ومختبراته المسرحية، والمدرسة العالمية للمسرح الأنثربولوجى، وكذلك مركز بيتر بروك، الذى يعمل فيه مجموعة من الممثلين من ثقافات متعددة. وقد تميزت هذه المختبرات بالبحث الميدانى، والتحرى من خلال الممارسة العملية، والتدريبات اليومية، وفى الوقت نفسه، نجد هناك إنماء وولادة لعروض متميزة، عروض مسرحية، وبراهين تطبيقه لا تزال فى حالة من التطور والتجدد لتواصل مسيرة التراث الذى تركه لنا نبعا متدفقا كل من سبقنا فى البحث من مخرجين - معلمين كبار.

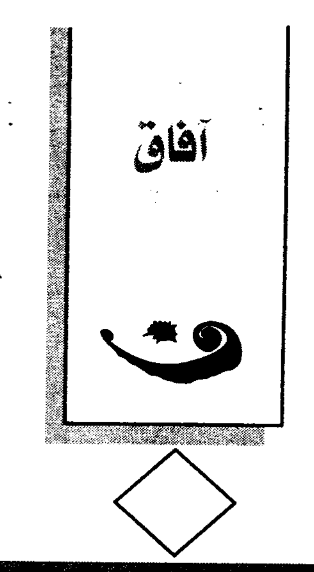
فقد دخلت بذلك المختبرات المسرحية، خصوصا بعد التسعينيات من القرن الماضى، بما يدعى بـ"ما بعد الإخراج"، ليس لعدم وجود المخرج - المعلم - بل لأن مركزية الممثل واستقلاليته

أصبحت توازى عمل المخرج فى العرض المسرحى، كما تجد ذلك واضحا فى مركز بروك فى باريس، وفى مسرح الأودن فى الدنمارك ـ باربا ـ حيث أصبح الممثل يقوم بتهيأة مادة عمله الفنى، سواء كمقاطع لتدخل فى عرض مع الآخرين، أو كعرض كامل فردى. ويتطلب ذلك بطبيعة الحال القيام بعمل المونتاج ـ التكوين ـ لكافة وحدات المادة الفنية، ويدخل ذلك فى عمل متواز مع عمل مونتاج المخرج للعرض ككل. فكلاهما يقومان بخطوات متوازية أو متعاقبة، حيث يقوم المخرج بمونتاج ما قام بمونتاجه الممثل فى عمله. وقد انتشرت هذه الطريقة من العمل فى مختبرات وفرق مسرحية عديدة فى المسرح الأوربى المعاصر.

وأصبح عمل الممثل بذلك ليس مستقلا فقط (وذلك ما حققته المختبرات والمدارس التطبيقية) بل بلغ درجة من الحضور والمركزية بحيث أصبح عمله قابلا لأن يكون مادة فنية حتى خارج العرض المسرحى، أى صار باستطاعته أن يقدم سلسلة من التمارين والتدريبات المرتبة والمنتجة باعتبارها مقاطع يمكن مشاهدتها والتمتع بالنظر إليها، ونجد ذلك فعلا لدى أغلب ممثلى باربا ـ الأودن ـ حيث أصبحت التمارين البدنية للممثل نوعا جديدا من الفرجة التى لا هى عرض مسرحى، بالمعنى الصحيح، أو مقاطع ـ أو بروفات ـ عرض مسرحى، بل نوع مستقل تقدم كبرهان لحضور عمل الممثل ـ سلسلة من الأفعال المركبة ـ دون أن تقصد إلى بث معنى معين.

وهكذا صار للتمارين والتدريبات التى نشأت فى داخل المختبرات الفنية كيان جديد لم يألفه المسرح الأوربى من قبل.

وقد توسعت رقعة هذه العملية التطبيقية من خلال تقدم العديد من الممثلين لبراهين توضيحية فى أماكن خارج جدران المحيط المسرحى المألوف، وفى تنظيم الدروات، وبما يسمى ورك شوب، ستاج، اتلير، سيمنرى، أو لقاءات فنية عمليه لأغراض مختلفة، ودخلت بذلك فى مجالات التربية والتثقيف المسرحى العام، ولم تعد تنحصر أو تقتصر فى توجهها نحو الممثل وحده، بل توجهت لإنماء قدرات الإنسان الذى يبحث عن أن يكون له حضور ونشاط فعّال فى ممارسة الفعل (البرفورمانس) ولا يريد البقاء متفرجا أو مستهلكا للمسرح، أو للعرض المسرحى. وهكذا أصبحت التمارين والتدريبات التى تمت فى المختبرات المسرحية مجالا للتربية والتأهيل الفنى فى المدارس العامة، وبين الشرائح الاجتماعية المختلفة، وفى مجالات التنشيط الثقافى، إضافة لوجودها وجودًا فعليًا فى المحيط الاجتماعى.



السرد البريختى وبنية الالتفات: خطوة نحو سردانية مغايرة قراءة فى رواية محمد داود (قف على قبرى شويا)

محمد طلبة الغريب

وداعا للحكائين:

يبدو أن الرواية العربية عامة والمصرية خاصة تنهج نهجا جديدا، أصبح يشكل ظاهرة استوقفت كثيرا من النقاد والدارسين، ورغم أن هذا النهج لم تنضج معالمه بعد، فإن الجميع يؤكد أن هناك شيئا مغايرا تقدمه الروايات الصادرة حديثا.

ولعل أهم ما يميز هذه الروايات من وجهة نظرى هو جرأتها فى الخروج من أسر الحكاية، والبحث عن سردانية مغايرة لما هو سائد، ولعلى لا أكون مغاليا إذا قلت إن تاريخ الرواية كله يعود إلى الصراع بين ثلاثة عوامل أساسية تدخل فى تكوينها، الحكاية والسرد، والشخصية، أو بمعنى آخر ما تقصه فى روايتك، وبين كيفية قصه وعن من تقصه.

ظهرت بذور الرواية كجنس أدبى فى الرومانس الرومانى فى القرن الأول الميلادى، وكان ذلك فى أعمال تهتم بالعاملين الأكثر يسرا: الحكاية والشخصية. وكانت معظم هذه الأعمال تدور فى أجواء الفرسان وحكاياتهم وبطولاتهم. وبقى الحال على ما هو عليه لقرون عدة، إلى أن بدأ السرد بمعناه الحديث يظهر فى الحكايات "Talls" الفرنسية والإيطالية فى القرون الثانى عشر والثالث عشر والرابع عشر الميلادية، وبدأت الرواية فى التشكل، وعندما وقف السرد على قدم المساواة مع الشخصية والحكاية على يد سرفانتس فى رائعته **"دون كيشوت"**، بدأت الرواية فى الظهور كجنس أدبى. لكن الحكاية كانت وما زالت تكبل الرواية بقيودها؛ لأنها تستحوذ على اهتمام معظم الأدباء والقراء على حد سواء، حتى إن ج. فوستر عندما تحدث عن كتابة أوجه الرواية أو **"أركان الرواية"** قال والحزن يغلف كلماته: "نعم، على الرواية أن تقص قصة"، إنه يعترف مرغما بوجوب وجود حكاية داخل الرواية؛ لأن هذه الحكاية كما قال يوسف إدريس فى حديث تلفزيونى مع فاروق شوشة تلبى رغبة القراء فى النميمة. وكان وجود الحكاية الجديدة والغريبة أمرا سهلا من قبل، ويمكنك ـ والحكايات على قارعة الطريق ـ أن تجد واحدة تثير دهشة القارئ ورغبته الفضولية ليكمل قراءة الرواية، ببساطة ستجد إقبالا على مثل هذه الأعمال من القراء. أما الآن فى ظل هذه التغيرات العالمية، والتى جعلت من العالم قرية صغيرة، وأمام قارئ مدرب وممتلئ حتى الحافة بالحكايات التى تُحكى فى كل أنحاء العالم، وتلك التى تنتجها شركات السينما والتلفزيون، وتلك التى قرأها بكل لغات العالم وكتبت فى كل العصور ـ الآن بات من الصعب على الرواية أن تعتمد على الحكاية كى تحافظ على مكانتها، ولم يعد أمام الرواية كى

تدافع عن نفسها إلا أن تهتم بالسرد أولا وثانيا وثالثا، ويتغير مفهوم الشخصية، وتبقى الحكاية موجودة، هناك في الظل أو في الخلفية كي تتحرك الشخصيات بين ثناياها.

إن السرد ذلك الساحر الذى تملكه الأجناس السردية، هو الملاذ الذى تحتمى به تلك الأجناس من هجمات وسائل الحكى الأخرى، هو القائد المظفر الذى توضع فوق رأسه أكاليل الغار حين تنجح الرواية، وهو الذى يحاكم إذا فشلت. إن السرد لحقيق بأن تدور من حوله الدراسات والأبحاث فى السنين الماضية. ولعل اتجاه الشعر فى السنوات الأخيرة وبشكل متزايد إلى إدخال السرد فى لحمة بناء القصيدة يؤكد لنا أهميته، وقدرته على إنتاج مغاير ومختلف، وقادر على البقاء.

لذلك فرواية "محمد داود" **قف على قبرى شويا**" خطوة هامة من الخطوات التى يحاول الروائيون الجدد خطوها نحو سردانية مغايرة، ويجب علينا أن نتوقف حيال هذه الخطوة، لعلنا نستطيع رصد ملمح من ملامح النهج وجزء من أجزاء الظاهرة. ظاهرة تحاول أن تقول وداعا للحكائين.

"قف على قبرى شويا"

كتبت هذه الرواية كما هو واضح فيها ص ١٩٠ فى عام ١٩٩٥، وظهرت فى سلسلة إبداعات ٢٠٠٢ وهى أول رواية تصدر للكاتب. عمل أول لكنه يلفت النظر ويثير المعارك بدءا من العنوان.

العنوان والإهداء جزء لا يتجزأ من الظاهرة:

تبدأ الرواية معركتها مع السائد والمألوف من اللحظة الأولى، من هذا العنوان الغريب والمثير للجدل. "**قف على قبرى شويا**". العنوان مع الإهداء هو كل ما تبقى من الرواية للمؤلف المكتوب اسمه على الغلاف الخارجى، بعد أن انتقلت حقوق الرواية كلها إلى السارد أو المؤلف الضمنى، كما تقول بهذا الدراسات الأدبية الحديثة. لذلك، يبدو أن هذين العنصرين "**العنوان والإهداء**" يكتبهما المؤلف الخارجى بكامل حريته، دون أى تدخل من أى شخص حقيقى أو شخصية روائية. وهذه الحرية تجعل كل الاحتمالات ممكنة، وكل الخيارات متاحة أمام الروائى، فيمكن لعنوانه أن يكون لفظة يلفظها الروائى مثل: "**صخب البحيرة**" "**يوم قتل الزعيم**" "**مالك الحزين**"، ويمكن لعنوانه أن يكون كلمة أو جملة يلفظها أحد أبطاله حتى لو لم ترد داخل الرواية "**لا أنام**" "**اسمى أحمر**" "**لا أستطيع أن أفكر وأنا أرقص**" "**إنه جسدى**" "**يا عزيزى كلنا لصوص**" وقد يكون العنوان اسما لإحدى الشخصيات "**عوليس**" "**أنا كارنينا**" وقد يوجه الروائى عنوانه إلى القارىء أو إلى شخصية من شخصيات الرواية، "**لا تطفىء الشمس**" ومسرحية أوزبورن"**انظر خلفك بغضب**".. وبالطبع يمكن أن يجمع العنوان بين حالتين أو أكثر من هذه الحالات.

عنوان رواية محمد داود "**قف على قبرى شويا**" يشعرنا للوهلة الأولى أن هناك ميتا ـ ماديا أو معنويا ـ يطلب من شخصية أخرى أو من القارىء أن يتوقف شويا على قبره، ويمكن أن يكون الميت هو الروائى أو السارد أو أى شخصية من شخصيات العمل، لكننا بعد الانتهاء من قراءة الرواية، سنجد تأويلات عدة لهذا العنوان. وسنكتشف الخدعة فى النهاية، وسنتأكد أن الموجود داخل القبر، هو نفسه المطالب بالوقوف عليه، هو نفسه المؤلف، والقارىء وشخصيات الرواية جميعا ولعل الانطباع الأول الذى سيصل وهو يقرأ عنوان الرواية، هو أنه أمام رواية قاتمة، يغلفها الحزن والبكاء على الأطلال، ويرفرف الموت فى أجوائها. لكن الشك يداخل القارىء فى هذا الإحساس عندما يقرأ كلمة شويا، تلك الكلمة عامية الوقع، والتى تبدو مفارقة لغويا وبنائيا لبقية العنوان، وفيها كثير من الاستجداء الذى لا يتفق مع فعل الأمر، "**قف**". وهى فى الوقت

ذاته مفارقة لجدية العنوان وقتامته. الأمر بالطبع هنا مقصود، فلقد كان من الممكن أن يكون العنوان: **"قف على قبرى قليلا"** أو **"قف برهة على قبرى"** إلى آخر هذه الحلول التى سوف تريح الروائى وتعفيه من الإجابة على هذا السؤال الدائم، لماذا اخترت كلمة شويا وهل هى عامية أم فصحى؟! إلى آخر تلك الأسئلة التى قد تصل فى أحيان كثيرة إلى الاعتراض على العنوان، والرفض المسبق للرواية، لكن - شويا - هذه المفارقة والمغايرة، جاءت فجأة لتنبه القارئ إلى بنية سوف يستخدمها الروائى كثيرا فى روايته وهى ما يمكن أن نطلق عليها بنية الالتفات، سوف يستخدمها الكاتب فى بناء الجملة، وبناء المشهد، وبناء الرواية كلها.

يحاول الروائى إيهام قرائه أنه برىء من اختيار العنوان، وأن عنوانه هذا مقتبس من أبيات شعرية قرأها على شاهد قبر فقيد الشباب الذى لا يعرفه ويهدى إليه روايته. أيها الزائر ليا/قف على قبرى شويا/ واقرأ السبع المثانى / واهدهم منك إليا هو إهداء غريب، فالروائى لم يهد روايته إلى أبيه أو أمه أو أحد أصدقائه وأساتذته، بل هو يهديها إلى فقيد الشباب المجهول، ويدعى أن هذه الأبيات على لسان الميت نفسه، يطلب فيها من آخر/ميت أو سيموت/الوقوف على قبره شويا، حاول الروائى أن ينفض يديه من مسئولية العنوان؛ ليفاجئنا بعنوان محير، لا يمكنك أن تتفهمه إلا بعد قراءة النص، فيفهم به النص، ويفهم الإهداء بالنص، وأصبح الإهداء جزءا لا يتجزأ من النص الروائى.. لكن الروائى كلما زاد من نفيه المسئولية عن العنوان زادنا اقتناعا بمسئوليته، هو نفسه يقول ص١٧ "يعاود إقناع نفسه مما هو مقتنع به، ومن ثم تتزعزع قناعته".

كيف تكون الحكاية مجرد جزرة؟!

الاختلاف الأساس بين هذه الروايات التى تحاول الخروج من أسر الحكاية، وتلك التى تستسلم لها يتمثل فى شيئين.. أولهما عدم إشباع رغبة القارئ، وتجاهل أسئلته وحبه للنميمة، وفضوله الغريب. فأسئلته مثل "لماذا رفض شداد الاعتراف بعنترة"؟ "وهل سينجح عنترة فى الحصول على مهر عبلة؟" "وهل سيوافق العم مالك على زواجهما؟" "وإلى ماذا ستنتهى الحكاية؟".. مثل هذه الأسئلة لن نجد لها إجابات فى هذه الروايات.. وثانيهما كثرة الشخصيات وتداخلها حتى لا يستطيع القارئ أن يحتفظ فى رأسه بكل تلك الأسئلة، ويجرفه طوفان الأحداث والشخصيات والتفاصيل، ويستسلم للسرد فى النهاية.

وهكذا تكون الحكاية/ الحكايات مجرد جزرة يقدمها الروائى للقارئ حتى يتابعه للنهاية، دون أن يشفى غليله منها أو يحصل عليها، فهى ليست الهدف الأساس من روايته.

فى رواية قف على قبرى شويا لمحمد داود هناك عشر شخصيات رئيسة، ينسج حول كل منها دائرة سردية تتمركز حولها، وتنفتح على العالم الخارجى، وفى الغالب تتقاطع هذه الدوائر السردية مع بعضها البعض، دون أن يكون هناك شخصية رئيسة أو حدث رئيس، أو حكاية محورية، فالعائلة المكونة من الأب عبد الستار، والأم نعيمة، والأولاد جمال وحسين ورضا وباسم وأمجد ونجوى، تحتل مكانة هامة فى الرواية لكل منهم دائرته السردية ما عدا نجوى الصغيرة، أضف إليهم دعاء محبوبة رضا، وحافظ بهجت المدرس، فيصبح المجموع عشر دوائر سردية، تتداخل وتتقاطع فى ثمانية وأربعين فصلا، يفصل الروائى بينهما بعلامة(* *)، وتتوزع الفصول بين هذه الدوائر السردية، فنكتشف فى النهاية أن الرواية ككل لا تحكى قصة واحدة مكتملة - لأنه لا توجد قصة واحدة مكتملة - ولا تحكى قصصا صغيرة مكتملة، ولا يمكن أن تجد ما يسميه الأقدمون بالخيط الأساسى، أو الحبكة الرئيسية، أو حتى الحكاية الرئيسة. فنحن لا نعرف هل رغبة باسم فى الالتحاق بكلية الشرطة هى محور الرواية، وهل سيقبل أم لا.. أم قصة حب رضا

ودعاء، أم وهم جمال، أم أزمة بهجت أم أمجد الصغير.. هل ستنجح نعيمة في ملء أنبوبة البوتوجاز؟!

الظاهرة اللافتة للنظر في هذه الرواية أن شخصياتها وأحداثها مجتزأة اجتزاء فالرواية تحاول تقديم جزء أو أجزاء من أحداث وشخصيات لكنها أبدا لا تبغي الاكتمال، لا في الحدث، ولا في الحكاية، ولا في الشخصية، فالحكاية التي يتقصى القارىء بداياتها ونهاياتها ويضعها في تسلسل زمني واضح ومفهوم، والأحداث الواضحة من حيث الدوافع والغايات، والشخصيات التي يمكن تصنيفها أو فهمها فهما دقيقا لن يجدها القارىء في هذه الرواية، لأن الراوي يعرف تماما أن هذا مستحيل لا في الواقع، ولا في الفن، فإذا كان جمال الغيطاني بدأ روايته **"الزيني بركات"** بقول مأثور شهير **"لكل أول آخر ولكل بداية نهاية"** والعقل البشرى، يعرف أن البداية والنهاية أبعد من مستوى إدراكه، وأنه لا يفهم تمام الفهم ما يحدث أمام عينيه وبين يديه، فهل يتطلع إلى البدايات والنهايات؟!. العقل البشرى لا يعرف مكوناته ونفسه وروحه تمام المعرفة، فهل يدعى معرفته بشخصيات الآخرين؟!، لقد نزل الروائي من عليائه، وحط من غلوائه، فلم يعد هو العليم بكل الأمور ادعاء، لكنه فقط يحاول أن يعرف ما يراه ويرصده في عالمه.

حتى عندما يبدو أن السارد يعود ليبدأ حكاية من بدايتها. مثلما فعل مع جمال ص٢١ بعد أن رأى دعوة لحضور حفل زفاف محبوبته "أمل" نجد أنها ليست البداية، هي فقط نقطة هامة تنير جزءا من شخصية جمال أكثر مما تنير الحدث أو تحدد بدايته.

ص٢١: "وكل ما نطقت به، أهلا، لا متسائلة، ولا متعجبة، أهلا محايدة لم يكن سلام باليد، لكنه يتذكرها تمد يدها ويمد يده". إنه الموقف الوحيد طوال الرواية الذي يتقابل جمال فيه مع أمل، ومع ذلك البرود الذي يبدو من "أهلا محايدة" فإن جمال يحول الأمر في خياله إلى حلم جميل، "لكنه يتذكرها تمد يدها ويمد يده". الروائي إذن يريد أن يوضح جانبا من شخصية جمال، وفكره، وقدرته على تحويل واقع هش إلى حلم متماسك بالضرورة، لا يريد الروائي إذن أن يبدأ الحكاية من بدايتها، انظر ص٢٢: "بينما عينها التي كانت خضراء وهي صغيرة، وهذا هو آخر عهده بها قبل الذهاب للسكن في عمارة بناها حامد بشارع قريب، عينها التي كانت خضراء ولم يتمكن من رؤيتها، رغم توقف الزمن، ليعرف أنها تحولت مع الوقت للأسود". بداية الحكاية كانت أثناء الطفولة، عندما كانوا جيرانا، ومن السهل على أي كاتب أن يحدثنا عن ظروف نشأة هذا الحب ونموه، لكن الروائي هنا لا يهتم ببداية الحكاية، ولا نهايتها، إنه يرصدها، الآن، فقط، ولا يهمه ما سيحدث فيما بعد، ولا ما حدث من قبل.

في ص٢٠ يتهكم الروائي من كل قرون الاستشعار لدى القارىء؛ ليؤكد أن الحكاية عنده ليست أكثر من مجرد جزرة: "بين الأوراق تلك الرسالة التي ليست للوداع، واحدة من رسائل كثيرة لم يرسلها، لو نسي فسوف يقرؤها الموظف الذي يراجع الأوراق، أغلق الملف، ووضعه على طاولة بمفرش متسخ وعاود النوم". إن جمال يضع بين أوراق ملف التعيين رسالة كتبها لأمل، وهذا التصريح من الروائي جعلنا كقراء نتوقع بأن الرسالة ستقع في يد شخص ما، وستكتشف حكايته مع أمل، وستثور ردود أفعال، وتصبح نقطة في تغير أحداث الرواية؛ لكن داود يرفض إطلاق النار بعد أن علق البندقية - وكان تشيكوف يقول: إذا علقت البندقية على الجدار في الفصل الأول، فيجب أن تطلق النار في الفصل الثالث - ولأن آلاف البنادق معلقة دون أن تطلق النار، فلن تجد ذكرا لهذه الرسالة طوال الرواية بعد ذلك. إنه يحاول أن يدرب قارئه على عدم التوقع، وعلى عدم الانتظار، ويحاول الروائي أن يرفض وضعه في قفص الاتهام أمام قارئه ليدلي بما يخفيه، إن داود يجعل من قارئه شخصا مستسلما لطريقة سرده بعد أن أفقده كل علاقة مع ما يتوقعه أو يرغبه، وفي هذه اللمحة التي تبدو خارج السياق - وهل هناك سياق أصلا - يتخلف إحساس لدى القارىء

بأنه لا فائدة ترجى من استخدام قرون استشعاره، ومن طرح أسئلته، ويتأكد لدى القارىء أن الحكاية بمعناها القديم الذى يعرفه لن يجدها فى هذه الرواية.

السرد البريختى

إذا كانت الحكاية مجرد جزرة، والشخصيات تبدو من خلف ضباب كثيف فى بعض الأحيان وضعيف فى أحيان أخرى، وأصبح السرد هو العامل الذى يمسك بأجزاء الرواية معها، فما هى تقنية السرد التى استخدمها الروائى طوال روايته؟!.

يرى برتولد بريخت المفكر المسرحى الشهير، أن فكرة التطهير التى يتحدث عنها أرسطو فى كتابه فن الشعر، والتى تحدث-للمشاهد بعد اندماجه الكامل مع العرض المسرحى، وإحساسه بالانفعالات والمشاعر المختلفة التى تشعر بها شخصيات المسرحية مما يؤدى إلى تطهره منها، يرى بريخت أن فكرة التطهير هذه تؤدى إلى تفريغ هذه الانفعالات، وإلى انتهائها داخل صالة العرض، مع أن هذه الانفعالات هى التى تؤدى إلى تحريك المشاهد ليغير واقعه، والتطهر منها يؤدى إلى خروج المشاهد من المسرح متصالحا مع الواقع، مستسلما لكل ما فيه، دافنا كل رغبة فى الإصلاح داخله، مما يكرس بقاء الأوضاع على ما هى عليه.

ومن هنا رفض بريخت فكرة الاندماج التى تؤدى إلى التطهر وطلب فى عروضه المسرحية من المشاهد أن يتابع أحداث المسرحية بقدر ما يستمتع بها ولا يصل إلى الاندماج الذى يسلبه عقله تماما، وقد اختلق بريخت كثيرا من الوسائل لتوصيل هذا المعنى إلى مشاهديه، ليذكرهم أنهم أمام عمل فنى، وليس قطعة من الواقع.

وفيما أعتقد أن هذه الأفكار نفسها يتبناها الروائى محمد داود فى روايته، فأحداث هذه الرواية مليئة عن آخرها بالقتامة والظلم، وشخصيات هذه الرواية تغرى أى روائى - خاصة فى تجربته الأولى - أن يصنع ميلودرامات الرواية العالمية والمسرح العالمى، وتصبح مجرد تنويع جديد للحن قديم. لكن يريد محاكمتهم، لا يريد أن يشعروا، ويجرحوا ويبكوا فقط، بل يخاطب عقولهم أولا ولا يدغدغ مشاعرهم، يوقظ عقولهم كى يمنعهم من الاندماج الكامل، بل هو يوجه إصبع الاتهام لقرائه أيضا، على الأقل اتهامه لهم بالسلبية، ص١٦٣ وذو الشعر الأكرت ورضا يتبادلان السباب يقول "وملامح الركاب تترقب مثل قارىء رواية مثيرة، وربما مثل من يقرأ الآن".

ولقد اعتمد الروائى على عدة وسائل استطاع بها دائما أن يوقظ عقل القارىء ويمنع اندماجه:

أولا : ما أعطاه للسارد من خصائص:

رواية **"قف على قبرى شويا"** يسردها سارد خارجى، لكنه ليس السارد العليم المحايد التقليدى، بل إن الروائى قد أعطاه عدة خصائص جعلته شخصية هامة من شخصيات الرواية، فهو سارد قلق، لا يستقر فى مكان ملول، لا يستمر فى متابعة شخصية بعينها حتى نهاية الحدث، بل ينتقل من شخصية لأخرى كما يحلو له، وهو لا يتابعهم وفق ترتيب زمانى أو مكانى محدد، فهو يتابع رضا فى الثانية ظهرا، ثم جمال فى الثانية والنصف، ثم دعاء فى الواحدة ظهرا من اليوم نفسه.

وهو سارد متطفل ويحب أن يشعر القارىء بأهميته، وبأنه يعلم أسرار الرواية، فهو يوقف السرد كثيرا ليجلس بجانب قارئه، يقلب فى حقيبة يد دعاء، أو يقرأ دعوة زفاف، أو يحسب الأقساط التى يجب على عبد الستار دفعها لزميله همام، لكنه يفعل ذلك بحب وخفة ظل تجعل القارىء يقبلها منه، وهو بعد ذلك سارد طيب القلب، يتابع تخيلات أبطاله وتهويماتهم ويتقمصها ويصدقها، ويرويها كأنها حدثت بالفعل، حتى إن القارىء يصل فى أحيان كثيرة إلى مرحلة من

التشويش لا يعرف فيها إذا كان ما حدث قد حدث بالفعل، أم إنه لم يحدث، لأن الروائى يرفض أن يكون هناك حد واضح بين الواقع والخيال فى روايته، هذا إذا سلمنا جدلا أن هناك حدا بينهما فى الحياة. فالقارىء لن يعرف بشكل قاطع هل قتل باسم حافظ بهجت، وهل مات اللواء النجدى، وإذا كان قد مات فمن الذى يجلس فى سرداق العزاء، وهل جمال يحب أمل فعلا، وهل يمشى فى الهجاج بالفعل أم إنه يفعل ذلك فى خياله.

وهذا السارد يملك كما من السخرية التى لا يمكن تجاهلها، فمنذ سرده لموقف الكبدة، وهو موقف كوميدى شكلا ومضمونا، وهذه السخرية اللاذعة تطارد شخصيات الرواية ص١٤ "سيارة كادت تفرمها وهى تسرع بربع الكيلو؛ ليكون جاهزا قبل عودة المحروس"، فالمحروس هذه كلمة لا يقولها غير سارد مصرى ابن بلد خفيف الدم، يستطيع أن يدفعك للابتسام فى أشد المواقف حلكة "سيارة كادت أن تفرمها".

وكذلك تتضح هذه الروح الساخرة فى بناء الموقف ككل، ففى موقف آخر غير الكبدة نجد محاولة جمال دفع الأخت الصغرى لأمل "عبير" كى تحكى عنها ص٢٥ـ ٢٧ وكذلك موقف مطاردة الباعة لرضا ودعاء فى المنتزه ص٩٦ـ ٩٩.

وفى بعض الأحيان يسخر هذا السارد من أبطاله سخرية مباشرة ص١٣٣: "همست دعاء فى أذن رضا كأنها تسر إليه:

ـ الموكيت هنا جميل.

راجع معلوماته، لكأن ذلك الشىء المعمول من بلاستيك ثقيل مثل مفرش طاولة عبد الحميد هو الموكيت" أو عندما يقول ص١٣٥ "تطوع الجرسون بالقول:

ـ هل أحضر شاليموه؟!

أسرع رضا بالرد:

ـ لا شكرا.

خاف أن يكون الشاليموه شيئا مثل الجاتوه". مع ملاحظة أنهما طلبا برتقالا وأحضر الجرسون لهما ليمونا وجاتوه. وكذلك ص١١٥: "أصلح إجاباته الخاطئة، فمنظمة الصحة العالمية مقرها روما عاصمة النمسا كما عرف من وليد صاحبه الذى ضحك وأضحك عليه صاحبيه الآخرين عمرو ومحمد شوالى عندما أخبرهم أنه كتب بور سعيد، شطب بورسعيد وكتب النمسا، ثم تذكر أن يكتب روما أولا" هذا الحديث عن باسم الذى نجح فى الثانوية العامة، ويريد الالتحاق بكلية ما يبدو أنها الشرطة.

وفى بعض الأحيان يلبس السارد مسوح الفلاسفة، ويبدى ملاحظات تبدو كأنها مهمة ص١٠٦ وهو يتابع رضا ودعاء فى المنتزه: "لا يمكن القول إن الأسلوب التقليدى للحب حين يختار عشوائيا قلبين، ويجعلهما يعملان بنشاط فى اجتماعهما، ونشاط فى انتظار اجتماعهما، لا يمكن القول إنه هو الذى جمعهما ."

مثل هذا السارد بهذه الصفات مجتمعة، يبدو كأنه حاجز زجاجي رقيق لكنه قوي، يقف بين القارئ وبين الاندماج فى الرواية. فهو ليس شخصية من شخصيات الرواية تسرد الأمور من وجهة نظرها، والتى بالتأكيد ستتعاطف مع بعض الشخصيات على حساب البعض مما يؤدى إلى تبنى القارئ لوجهة نظرها والتعاطف معها، والاندماج معها، ولاهو السارد الخارجى المحايد الذى لايعنيه الأمر فيصبح كالأثير يمكن العبور من خلاله إلى القارئ. بل هو بهذه الصفات التى قلناها من قبل شفاف بما يسمح للقارئ برؤية الحدث، لكنه يمنع القارئ من الواقع فيه، وكلما حاول القارئ الدخول إلى الأحداث، اكتشف وجود هذا الحاجز، الذى يؤكد له أن ما أمامه رواية وأن هذا سارد تنقل من خلاله.

ثانياً: بنية الالتفات:

استخدم الروائى محمد داود، مايمكن أن نطلق عليه بنية الالتفات فى بنائه لبعض الجمل، ومعظم الفصول، والرواية كلها، حتى العنوان استخدم فيه هذه البنية.

وبنية الالتفات تعتمد فى الأساس على تغيير بؤرة الاهتمام فجأة. ولأن العقل البشرى دائماً ما يعمل على التركيز فى شيء معين، أو بمعنى أدق مثير معين، ويضع بقية المثيرات فى الخلفية، محاولاً وضع هذا المثير فى بؤرة اهتمامه، وتوجيه نشاطه كله لمتابعته حتى يصل إلى أعلى معدلات تركيز له، لذلك فتغيير بؤرة الاهتمام، تجعله فى حالة من الاستثارة الدائمة والنشاط المستمر. فعندما يحاول شخص محادثة جاره فى موقف مزدحم للأتوبيسات، يصبح صوت جاره هو بؤرة الاهتمام وينصب كل تركيزه على كلمات جاره، وتصبح كل المثيرات الأخرى خارج بؤرة الاهتمام، وخارج تركيزه، رغم التقاط العين والأذن لها، وإذا أخذ هذا الشخص يبحث عن رقم الأتوبيس الذى ينتظره، تصبح لافتة الرقم هى بؤرة الاهتمام، ويتم التركيز عليها، وتصبح كل المرئيات أو الأصوات خارج تركيزه. لكن لو أن هذا الشخص يحادث جاره فى الوقت نفسه الذى يبحث فيه بعينيه عن رقم الأتوبيس الذى ينتظره، سيضطر هذا الشخص إلى وضع مثيرين اثنين داخل بؤرة اهتمامه، أو بمعنى آخر التنقل السريع بين هذين المثيرين فى أجزاء من الثانية حتى يستطيع التركيز عليهما معا؛ لكن لو صدر صوت فرامل شديد وعال، سيتم الالتفات إليه، والبحث عن مصدره، وترك المثيرات الأخرى حتى التى كانت داخل بؤرة الاهتمام.

إن نظرية بؤرة الاهتمام، هى نفسها التى يعتمد عليها أصحاب نظريات التنويم المغناطيسى واليوجا والرياضيات الروحية، حيث يتم وضع شيء محدد فى بؤرة الاهتمام، والتركيز عليه، وطرد كل ماعداه من العقل، حتى يستحوذ هذا الشيء على عقل الشخص تماماً ويفصله عما حوله.

أما فى نظرية الالتفات هذه، فكل ما يفعله داود أنه ينقل بؤرة الاهتمام سريعاً من شخص إلى آخر أو من حدث إلى آخر حتى يجعل قارئه يحتار أساساً فى اتخاذ بؤرة اهتمام يهتم بها وتستحوذ عليه وتكون أولى خطوات الاندماج التى يرفضها السرد البريختي، وإذا شعر الروائى بأن قارئه قد اتخذ بالفعل أو كاد يتخذ بؤرة اهتمام سردية له فاجأه بصوت فرامل شديد وعال يجبره به على الالتفات إلى بؤرة أخرى، ولقد ظهرت هذه البنية ـ بنية الالتفات ـ خلال مستويات ثلاثة، مستوى بناء الجملة، ومستوى بناء المشهد، ومستوى بناء الرواية ككل.

١ـ على مستوى بناء الجملة:

لعل العنوان هو أول وأهم نموذج لبنية الالتفات التى ظهرت على مستوى بناء الجملة، "قف على قبرى شويا"، فالبنية اللغوية الصارمة فى بداية الجملة "قف على قبري" والتى توحى بالحزن والجدية والشدة خاصة مع فعل الأمر "قف" تتضاد هذه البنية مع كلمة "شويا،" التى توحى بالعامية والاستجداء وتوحى بالسخرية. مما يدفع القارئ بعد أن أخذ الأمر بجدية، وشعر بمسئولية ملقاة على عاتقه أن يبتسم مع كلمة شويا لشعوره أن الأمر هزل لاجد فيه. ولكى يؤكد الرؤائى استخدامه لهذه البنية، وصفها فى أول جملة فى الرواية: "مدة طويلة وقفتها نعيمة من أجل شاى ضناها باسم"ص٧ فى الجزء الأول من الجملة تشعر بالأسى الشديد لنعيمة، وتشعر بأنها تقف طويلا من أجل شيء هام وحيوى ولا يمكن الاستغناء عنه، "مدة طويلة وقفتها نعيمة من أجل".. وفى الجزء الثانى من الجملة نكتشف أنه "شاى ضناها باسم".. مجرد أكواب شاى تصنعها لولدها الفاشل الذى حاول أكثر من مرة حتى نجح بالكاد فى الثانوية العامة، إن حشد المشاعر الذى يحدث فى الجزء الأول من الجملة، يتم تصريفه فى الجزء الثانى منها، وتأتى كلمة

ضناها لتشعرك بالسخرية الشديدة من مبالغة نعيمة فى الاهتمام بباسم، ليسخر القارئ من الأم ومن مشاعرها التى كادت أن تتعاطف معها، وهذا بالضبط مايطلبه السرد البريختي.

وتحتوى الرواية على مئات من الجمل التى تعتمد على بنية الالتفات هذه.

ص٢٣: "سرت كهرباء فى كل جزء من جسده، أضاءت الذاكرة بنور أتى من موجات شعرها الأسود، الذى كان أصفر"، فبعد أن كانت الجملة تتحدث عن الحالة الشعورية التى يعيشها جمال، عندما عرف أن الباشمهندس والد حبيبته "يريدك أن تذاكر لابنته" واحتمال اللقاء اليومى أصبح واقعاً، وبدأ القارئ فى الارتعاش من تلك الكهرباء التى هزت جسد جمال، يلفت انتباهه السارد إلى "شعرها" فتسخر أيها القارئ فى داخلك من هذا الحب المريض، بعد أن تحول اهتمامك من مشاعر جمال، إلى حقيقة العلاقة بين جمال وأمل.

إن بنية الجملة بهذه الطريقة تستدعى إلى ذهنك أشياء مفاجئة تدفعك للتفكير وتمنعك من الاندماج الكامل.

٢- على مستوى بنية المشهد:

هذه الرواية المليئة بالمشاهد المأساوية تمثل مأزقاً كبيراً لكل من يحاولون انتهاج النهج البريختي، إذ إن هذه المأساوية تعزف على أوتار المشاعر، تستدر الدموع، وتثير الشفقة والتعاطف، وتلغى عمل الفكر تماماً لكن داود استطاع أن يهرب من هذه المأساوية ببراعة، حيث إنه لايستمر فى سرده للمشاهد المأساوية حتى نهايتها، بل فى الأغلب الأعم يترك الموقف ساخناً وقد تلألأت الدموع فى عينيك ليلتفت إلى شيء آخر، إما مكان آخر أو سرد آخر، أو لمحة ساخرة تنتشلك تماماً من أحاسيسك. انظر ص١٤ مثلاً بعد أن احتدم الصراع بين الأخوة بسبب اختفاء الكبدة: " من أكل الكبدة؟ زعق باسم"(والله ما أذاكر إلا بالكبدة)، نزل رضا من السطح، وظهر حسين وجمال، وبذلك السؤال الذى بلا إجابة ،بدأ شجار، كلمة من هنا وكلمة من هنا، (أنت قليل الأدب)، (أنت عديم الإحساس)، عبده - الوسيط الوحيد - اندفع يفصل بينهم، انتهز دفعة فى كتفه، ووقع مدعياً الإغماء، يقيناً فى صراع بين أن يظل فى الأرض، لينصرفوا إليه تاركين العراك، وأن يسرع قبل أن يكون غياب جسده كحاجز مادي، سبباً فى مزيد من الالتحام"، عندما بدأ السارد فى وصف الشجار لم يكن القارئ على علم بوجود الأب بين أولاده، وعندما التفت السرد ناحية الأب الضعيف الذى لايستطيع كبح جماح أولاده، شعرنا بمهانته وقلة حيلته، وقد يتعاطف بعض القراء معه، لكنه عندما ادعى السقوط، انتقل كل اهتمام السارد إلى الصراع داخل الأب تاركاً الصراع بين الأخوة ومهدئاً من انفعالاتنا وساخراً من ضعف الأب؛ ليعود القراء الذين تعاطفوا مع الأب بقلوبهم إلى إدانته بعقولهم.

لكن الرواية تعود فتدمي قلوبنا مرة أخرى ص١٥: "هذا ونجوى تبكى فى ركن" نجوى الصغيرة التى لاذنب لها فيما يحدث تبكى فى ركن، غير قادرة على شيء، انقلب المشهد إلى المأساوية مجدداً، لكن السارد لايستسلم لذلك.. فيلتفت إلى أمجد الصغير وإلى التلفزيون الذى يتابعه أمجد؛ ليخرج بنا مرة أخرى من أرض المعركة: "بينما إسماعيل ياسين واقف فى طابور بملابس عسكرية، والشاويش عطية يصرخ مغتاظاً: مخالى شل،.. مخالى شل يا عسكري"، فيقفز هذا المشهد الكوميدى الشهير إلى مخيلة القارئ، فينقلب الأمر إلى سخرية مرة بدلاً من الميلو دارمية، ويصبح القارئ تماماً كأمجد الصغير ص١٥" وأمجد يوزع اهتمامه بين إسماعيل ياسين وبينهم."

وكذلك مشهد جمال وهو فى مرخاص الجامع، خاصة نهايته ص١٠٩، ص١١٠" يبص بلا نية الرؤية، تدخل الأصوات أذنيه المفتوحتين رغماً عنه، ولايريد أن يسمع أى صوت، داخلون وخارجون، قباقيب، يتنحنحون ويستنشقون، طشات، طرقعات، وخرير مياه من جيرانه، خبطات

على الأبواب، تصفيق استعجال قبل إقامة الصلاة"، تأخر جمال في المرحاض وبدأ يتأمل كل شيء ـ أو يذهل عن كل شيء ـ ثم انتقل السارد إلى ما حول جمال، أو ما هو ذاهل عنه، ثم يتسارع الإيقاع والناس تستحث جمال على الخروج، ونحن لانعرف ماذا سيفعل جمال، أو كيف سيتصرف؛ لكن السارد يلتفت إلى بؤرة أخرى مباشرة: " تصفيق استعجال قبل إقامة الصلاة، كلام على الجدران وعلى الباب، صخب محفور، ومكتوب ومرسوم، شتائم"، وهكذا اتجهت بؤرة السرد إلى ظاهرة أخرى وتركنا جمال: " لا يبالي بالماء الذى ملأ الجزمة"، وفي ص٨٣ يتابع السارد رضا بعد أن أخذ الثلاثين جنيها المنسية تحت الكرسي في منزل صاحبه عبد الحميد، وفي طريقه لمقابلة دعاء حبيبته: " وضع يده على جيبه، مكان القلب، حيث ظل يكويه قالب الصلب إياه، ولم يجد شيئاً، جيب القميص، إلى اليسار فوق القلب، لاشيء فيه، توقف أو قل تصلب في مكانه كتمثال وسط الشارع، تتقافز فوقه وحوله الاحتمالات ، هل ضاعت ؟، هل نسيها هناك؟! معنىهذا أن رضا سيذهب ليقابل محبوبته خالي الجيب، وأن جريمة السرقة التى ارتكبها، حمل وزرها دون أن يستفيد منها، لقد تأزم الموقف لكن السارد يكمل وتلك الكسرة الرهقة في الضروس تقطع لسانه"، التفات بسيط لمصدر ألم مزمن طوال الرواية، ثم يعود إلى خط السرد الأساسي: "يخشى من البحث في جيب آخر، فقد لايجد شيئاً "، وبعد إعلانه للتوقعات يترك رضا مسمراً هكذا ليصف الشارع في التفات قطع السرد بهدوء ومنع تدفقه، حتى لاينجرف القارئ وراء تعاطفه مع رضا، "في الامام أسفلت يستمر حتى يتقاطع مع شارع آخر، ناصيته فكهاني وثمة صناديق تفاح يلمع رغم الضباب"، ويستمر التنقل بين رضا وبين الوصف حتى ينتهي المشهد ونحن لا نعرف هل وجد النقود أم لا؛ لأن المشهد كله لايريد الروائي فيه أن يخبرنا بضياع النقود، ولا بوجودها في جيب رضا، هو فقط يرصد لحظات التوتر هذه، إنه مشهد إنشائي وليس خبريا، ومثل هذه البنية تكررت كثيراً في مشاهد كثيرة طوال الرواية؛ لتؤكد اعتماد الروائي على بنية الالتفات في كثير من مشاهده.

٣ـ على مستوى بناء الرواية ككل:

لقد قسم الروائي محمد دواد روايته إلى فصول (٤٨فصلاً) بلا عنوان أو أرقام؛ لكنه كان يفصل بين الفصل والآخر بعلامة(* *)، بعض هذه الفصول قصير جداً لايزيد عن ستة أسطر ص٨٢ وبعضها يصل طوله إلى ثلاثة عشر صفحة (الفصل الأخير). وهناك بعض من هذه الفصول مقسومة من داخلها بترك سطر أو اثنين مساحة بيضاء دون كتابة، والانتقال من فصل إلى آخر دائماً ينقلنا من بؤرة سردية إلى أخرى، ولن نجد فصلين متتابعين يتحدثان عن الحدث نفسه، أو الشخصية نفسها، علاوة على أن هناك فصولاً يتم الانتقال فيها من شخصية لأخرى ومن حدث لآخر، أي أن الروائي ينفذ بنية الالتفات لا على مستوى الجملة فقط، ولا المشهد؛ بل على مستوى بناء الرواية ككل.

لقد بدأت الرواية بعنوان يداعب روح السخرية، وإهداء غريب يثير شهية القارئ لمتابعة القراءة، واستثمرت الرواية هذه الروح الساخرة التى بدأت تتوثب داخل قرائها وبدأت بعلاقة باسم بأسرته ورسوبه المتكرر، وطلباته اللامعقولة وآخرها طلبه للكبدة، فتتأكد هذه الروح الساخرة والكوميدية داخل القارئ، ويشعر أنه أمام رواية تنتمي إلى الأدب الساخر مثل "ثلاثة رجال في قارب" لجيروم ك. جيروم أو "التفاحة والجمجمة" لمحمد عفيفي. ولقد كان مهما أن يتأصل هذا الإحساس داخل القارئ، حيث إن ذلك مكن الروائي من دفع أبطاله في قسوة إلى حافة الهاوية، دون أن يتبع ذلك شفقة القارئ أو تعاطفه الذى يصل إلى حد الاندماج معهم، مادام هذا الإحساس الساخر ما زال موجوداً، وكلما شعر الروائي أن هذه الروح الساخرة قد اختفت تحت ركام من المأساة نفض عنها الغبار فجأة لتلمع من جديد، وتجذب الأنظار إليها من جديد، وهذه الروح

الكوميدية تجعلنا نبتسم ساخرين من رضا وذو الشعر الأكرت يكيل له اللكلمات، كما نبتسم عندما يسقط هاردى بعد أن يسير فوق قشرة موز دون أن نفكر فى آلامه، مما أطلق العنان لعلقنا ليفكر ويؤكد مسئولية الجميع وعدم براءة أحد حتى الضحايا، وإذا تابعنا فصول الرواية اكتشفنا أن كل فصل يلفت انتباهنا إلى شيء آخر أو حدث آخر أو شخصية أخرى غير الفصل الذى يسبقه، مغيراً بؤرة السرد، وقاطعاً الحدث ومعلقاً عليها ومغيراً اتجاهها كى لاتجرف القارئ إلى التعاطف معها.

ثالثاً: استخدام الهوامش والجداول والتوقفات:

إذا كانت المهمة الأساسية فى بنية الالتفات هى تغيير مجرى السرد، فإن الهوامش والجداول والتوقفات كانت توقف السرد تماماً، حيث يستغل الروائى فضول سارده ورغبته فى اكتشاف الأسرار والإدلاء بالأسرار للآخرين ليوقف السرد مفسحا المجال لأشياء تبدو خارج السياق - وهل هناك سياق أصلاً - وغير ذات أهمية، كتلك اللحظات التى يخرج فيها الممثل المسرحى عن دوره فى عرض بريختى ليشكو مؤلف المسرحية أو مخرجها أو زوجته، أو يدلى بدلوه فى قضية مثارة، مما يسمح للقارئ بالتقاط أنفاسه، والخروج من الرواية قليلاً، والنظر إليها من بعيد؛ ليكتشف أنها عمل فنى وليست حادثة واقعية.

ولقد استخدم داود ثلاث حيل لوقف السرد تماماً:

١- الهوامش:

فى ص٩، أى الصفحة الثالثة من الرواية يقول: " انفرد باسم بغرفة وترك للجميع غرفة وصالة لاتتسع لأكثر من كنبتين وترابيزة وسجادة متاكلة، وبرواز مكسور لصورة أكلتها الرطوبة، فاصفر فيها الأبيض والأسود، وانطمست ملامح عروس واقفة يدها على كتف عريس جلس واضعاً رجلاً فوق أخرى "ويستمر وصف الصالة بعد هذه النجمة التى تشير إلى وجود هامش، والهامش موجود فى أسفل الصفحة، لا فى نهاية الرواية، أى أنه قريب من عين القارئ، مما يغريه بالنظر لذيل الصفحة ويقرأ الهامش، أى أنه سيتوقف عن متابعة السرد تماماً للحظات تستغرقها قراءة الهامش، ويزيد الروائى فى سخريته فيقول فى هامشه: "مؤكد أن العروسين ليسا نعيمة وعبده؛ إذ اتفقا على ذلك؛ فلم تؤخذ لهما صور زفاف، على أنهما اختلفا؛ نعيمة تقول أخوها المرحوم وعروسه، وعبده يقول المرحومة عمته وعريسها".

ومن الواضح قطعاً أن هذا الهامش بما فيه من معلومات لا تفيد الرواية - فى عرف بعض النقاد القدامى - ولا ينميها ولا يطورها؛ بل على العكس من ذلك يوقف تقدمها، وإن كان الأمر ليس هكذا تماماً، فهو يوقف تقدم خيط السرد؛ لكنه يلقى بالضوء على حالة زوجين لم تؤخذ لهما صور لكنهما يستعيران صورة ميتين ليضعاها فى صالتهما، ليوحيا أنها صورتهما، أى نوع من البشر هذا؟.

لكن توقف السرد - وهو ما يريده الروائى - قد حدث، وقام بالمطلوب منه تماماً، ولكى نتوقع حجم ما فعل هذا الهامش، يمكننا أن نتخيل عدم وجوده، أو نتخيل وجوده بعد الفاصل مباشرة: "يدها على كتف عريس جلس واضعاً رجلاً فوق أخرى، مؤكد أن العروسين ليسا نعيمة وعبده"، لقد تغير المعنى، ولم يتوقف السرد بل فقط غير مجراه، كما فعل فى بداية الفقرة نفسها، عندما غير مجرى السرد من باسم وانفراده بغرفة إلى وصفه للصالة الضيقة.

إن استخدام الهوامش بهذه الصورة ساعد كثيراً على إخراج القارئ من أى حالة تعاطف قد تشوبه.

لقد استخدم الروائى خمسة هوامش، ص٩، ص٥٥، ص٥٦(هامشين)، ثم ص٩١. والهوامش الأربعة ص٥٥، ٥٦، وص٩١ كانت توقف السرد الدائر حول دعاء حبيبة رضا، لتشير إلى ملاحظات حول حياة دعاء، أو حول رضا الحبيب الذى تكاد دعاء تفتن به، والهوامش تذكر

القراء أن رضا ليس هو الشخص الجديد بهذا الحب حتى لا تتماهى قارئة ما مع دعاء وتحبه، وتتعاطف معه كما فعلت دعاء ص٩١: " فى قصة جيب عنوانها (حبيبتى للأبد) استطاعت أن تكون هى فريدة ذات الشعر الواصل خلف الخصر، وكان هو مروان، وأثناء ذلك، بادلته عنف ضمة طويلة وقبلة وداع حزينة".

٢ـ التوقفات:

هذا السارد ـ خفيف الدم ـ يتوقف عن السرد أحياناً ليدخل فى قضايا جانبية وجمل اعتراضية طويلة، لكن القارئ قد تعود على هذه التقنية لكثرة استخدامها ولم يعد يتعجب منها فى هذه الواية ولقد بدأ الروائى روايته بتوقف بسيط ص٧: "مدة طويلة وقفتها نعيمة من أجل شاى ضناها باسم، فأقل ما يطلب يومياً خمسة أكواب، ويستوجب كل كوب فى أدنى تقدير، خمس دقائق بدنية، على رجلين منتفختين بالدوالي". السارد يبدأ روايته بجملة تقريرية تحتوى على بنية الالتفات كما ذكرنا من قبل، لكنه بعدها مباشرة يوقف السرد ليبدأ فى شرح لماذا هى مدة طويلة، ولن يشعر القارئ بهذا التوقف؛ لأنه لم يمسك خيط السرد أصلاً، وهو المهتم باستغلال باسم للثانوية العامة فى ابتزاز عائلته قدر استطاعته، وكان بإمكان الروائى الاستغناء عن هذا الشرح: "فأقل مايطلب يومياً خمسة أكواب، ويستوجب كل كوب فى أدنى تقدير، خمس دقائق بدنية"،بدت هذه الجمل وكأنها مقدمة لمسألة حسابية لطلاب السنة الثالثة الابتدائية، وسيبدأ القارىء دون أن يدرى بمحاولة حساب هذه المدة، لكن السارد يعيده ثانية من هذا التوقف إلى التفات آخر، بوصفه لهذه الدقائق الخمس بالبدينة: "خمس دقائق بدينة، على رجلين منتفختين بالدوالى، أعلاهما رحم سقط، تشده جاذبية أرضية لا تتفاهم حتى يتدلى بطرف لحمى ذى قروح، نازفا إفرازات صفراوية مدممة"، إنه التفات آخر، يجعل بؤرة السرد تتجه إلى نعيمة وحالتها المرضية، لكنه لا يريد الاستمرار فى هذا الطريق حتى لا يصل إلى مرحلة الاندماج الكامل معها فيعود ليقول: "والدروس مستمرة فى الأجازات" ليكمل مسألة الحساب، خمسة أكواب، فى خمس دقائق، فى ثلاثمئة وخمسة وستين يوما بلا إجازات، مدة طويلة فعلا لكن السارد لا يترك الطالب ينهى حساباته، هو فقط يثيرها فيعود ليتم مقطوعته: "تماما مثل شعورها بأن أحشاءها على وشك السقوط منها فى الأرض" ليرجع مرة أخرى لحالة نعيمة المرضية.

بدأت المقطوعة بالتعبير عن معاناة نعيمة، وتم التفات داخل الجملة الأولى: "شاى ضناها باسم"، ثم توقف كامل للسرد بالتفات تام لعملية حسابية، ثم التفات بعد التفات ينقلنا فيه إلى حالة نعيمة المرضية؛ ليستغرقنا وصفها حتى نشعر أنه خيط السرد الرئيس، لكنه يعود إلى معادلاته الرياضية ومنها إلى حالة نعيمة المرضية، ولا يعود إلى سرده الأساس: "علاقة باسم وابتزازه للأسرة"، إلا فى الجملة الأولى من المقطوعة الثانية: "وتوجب أن توقظه وقتما شاء".

لقد كان من المهم أن يقدم الروائى نموذجا بسيطا وهادئا لتوقفاته فى الصفحات الأولى من روايته حتى يعتاد عليها قارئه، إنه يروض رد فعل القارىء، ويعطيه جرعات بسيطة من الدواء حتى يعتاد عليه ولا يرفضه بعد ذلك. وميزة هذه التوقفات البسيطة لمجرى السرد أنها تحدث فى تضاعيف النص فتقوم بدورها دون أن يشعر معظم القراء بها، لكن هناك توقفات واضحة للعيان تماما، مثل ص١١: "وماذا يحدث لو عصلجت ولم تكن الكبدة جاهزة قبل عودته من المدرسة أو من الدرس أو قيامه من النوم؟"، إنه افتراض نظرى يطلقه السارد علينا ويتطوع هو مجيبا عليه بأنْ عدّد احتمالات ردود الأفعال التى يمكن لباسم أن يتبناها حيال هذه الغلطة الكبيرة، موقفا بذلك سيل السرد تماما.

ومثل ص١٤٣ "أقساط مترتبة عليه شهريا لهمام "، وص٦٤ "وفى الحقيبة ما يلى "، وص١٠٦ "لا يمكن القول إن الأسلوب التقليدى للحب حين يختار عشوائيا قلبين "،

وص١٦٤ حين ترك رضا ودعاء فى موقف لا يحسدان عليه فى الأتوبيس وذهب يستكشف ما تفعله شخصيات الرواية الأخرى، وص١٧٢ "أسباب نزول رضا خلف ذى الشعر الأكرت"، وص١٤٩ "بداية اندحاس إصبع عبد الستار".

لقد استخدم الروائى هذه التوقفات من المنطلق نفسه والأسباب نفسها التى ذكرناها من قبل محاولا وضع لبنة فى سرده البريختى.

٣ـ استخدام الجدول:

يبدو أن هذا السارد المغرم بالحساب فى بداية الرواية، مغرم أيضا بجداول المقارنة والتى تذكرنا بكثير من المواد الدراسية، وقد عقد جدول مقارنة ص٥٤ بين حالة صابر والد دعاء بالأمس بعد اتفاقها مع رضا على اللقاء أمام المحافظة، ودعاء قبل أمس، قبل أن تشعر بأنثوتها ويهتز قلبها.

وبهذه الطريقة ـ استخدام الجداول ـ أوقف السارد سرده تماما، والتفت إلى بؤرة أخرى، أولها العلاقة بين الأب وابنته وثانيها تأثير الفقر على هذه العلاقة وتأثير الفقر فى الابنة، وثالثها أثر الحب على دعاء وعلى علاقتها بأبيها.

والجدول بشكله المعتاد فى كتب الأحياء والجغرافيا، وغير المعتاد داخل الأعمال الروائية، وقطعه للفضاء النصى للرواية، يساعد كثيرا فى تأسيس علاقة قوية بين عقل القارىء والرواية، ويؤكد على مخاطبة الرواية لمشاعر القارىء بحدود، وعلى مخاطبتها بقوة لعقله.

وهناك ملاحظة قد يكون مهمًا أن تذكر الآن، وهى أن السرد الدائر حول دعاء قد حظى بأكبر قدر من المقاطعة: (الجدول الوحيد ـ خمسة هوامش من الستة ـ أربعة توقفات من الثمانية ـ استخدام بنية الالتفات بكل أشكالها)، وذلك لأن دعاء هى الشخصية الرئيسية الوحيدة، التى يمكن للقارىء بسهولة أن يقع فى فخ التعاطف معها، وبشدة، فليست ملوثة كبقية الشخصيات، وإن كانت لها عيوب بالطبع؛ لكنها عيوب تعود إلى سنها، ورغبتها فى الحب والحياة، ليس أكثر، لذلك أسرف الروائى فى استخدام هذه التقنيات لقطع السرد الدائر حولها حتى يستطيع تنبيه عقل قارئه، وانتشاله من فخ التعاطف معها.

رابعا : كتابة أخرى عن الجسد:

كى يتم التعامل بتقنية الالتفات، يلزم أن يكون هناك لافت (وهو السارد) وملتفت عنه، وملتفت إليه. وإذا كان خيط السرد الأساسى هو دائما الملتفت عنه ـ وهو خيط متغير حسب كل مقطوعة ـ فما الذى يمكن أن يلتفت إليه؟!. بالطبع من شخصية إلى أخرى، وبالطبع من حدث لآخر، لكن الروائى التفت إلى الجسد أيضا.

لقد كان الرمانسيون يلتفتون إلى جمال الطبيعة، كى تكتمل الصورة، لا كى تتغير، وكان الواقعيون يلتفتون إلى خشونة الحياة وفظاظتها، لكى تكتمل الصورة، لا لكى تتغير، وكان هناك التفات حداثى للجسد كمصدر للمتع الحسية، أو مصدر موثوق به للتعبير عن النفس البشرية كما يعتقدون.

لكن داود بعد أن التفت إلى ملاحظات هامشية، واعتمد على لغة مختلفة بنية وفصاحة، واستخدام الهوامش والجداول والتوقفات، وجد فى الجسد البشرى شيئا آخر هاما يلتفت إليه، ويقطع تدفق السرد.

وكان وجود الجسد ـ كملتفت إليه ـ قويا، ومنذ بداية الرواية "قف على قبرى شويا"، وجود يجعلك كقارىء تشعر بجسدك مرة أخرى ثقيلا يشدك لأسفل، ويمنعك من التحليق، ويفسد عليك حياتك، نظرة تشبه النظرة الصوفية للجسد الطينى الثقيل والذى يحيط بالروح النورانية الوثابة.

وكانت فكرة استخدام الجسد كمصدر للألم ينغص على الشخصيات حياتهم ويقطع السرد واضحة تماما ص١٣٧ ورضا يجلس مع دعاء فى الكازينو يتبادلان الغرام: "هو موعد أول، موعد وحيد، لا عصائر، ولا كلام، فقط لسان مقروح مؤلم، ورضا يجب أن يتكلم، فتكلم:

هذا هو صاحبى عبد الـ/تحتك القرحة بالكسرة /ـحميد، قلت لك عنه"، كل من لسان رضا المؤلم المقروح والكسرة المحشورة بين الضرسين، والألم الناتج عن احتكاكهما، يوقف سيل الكلام من فم رضا، وسيل السرد أيضا، الجسد هنا ـ اللسان ـ يطل علينا، ويفسد متعة الشخصية ويحول اتجاه مشاعرنا من الحب الذى ينمو فى قلبيهما، إلى الألم الذى يشوه اللحظة، ويجعل من السهل على السارد أن يحشر الجسد بين دفتى السرد، كما حشر الكسرة بين الضرسين، وحشر: "تحتك القرحة بالكسرة"، بين عبد الـ...ـحميد". ولجسد كل الشخصيات الرئيسة وجود قوى، حتى إن بعض الشخصيات الثانوية لها أيضا وجود جسدى قوى، مثل جابر الذى يخطب دعاء، والرجل ذى الشعر الأكرت، وذلك الذى جلس بجانب دعاء فى الأتوبيس.

واهتمام الروائى بالجسد أطل علينا من أول سطور الرواية.

فإذا عدنا إلى ص٧ لنقرأ بداية العمل ـ وما أكثر ما فعلنا ـ لاكتشفنا أن جسد نعيمة بمشتملاته أطل علينا تسع مرات، أطل كعبء ثقيل يحول حياة صاحبته إلى كتلة من العذاب.

وفى ص٩ ظهور آخر للجسد، جسد نجوى الطفولى، الغض الذى لم يصبه عطب: "ونجوى آخر العنقود، صغيرة لا تفهم معنى تضحية، لها رأس مصفح غير قابل للصداع، وعين كحيلة واسعة تحب مشاهدة كل شيء"، ويكمل بعد قليل ص٦: "وحنجرة نجوى صفيح لا يتعب من البكاء، فليجرب أى مغامر ويشخط فيها!".

وفى ص١٣ـ ١٤ يطل علينا جسد فسيولوجى له رغبات لا يمكن مقاومتها: "حتى آخر نفس، جاهدت نعيمة أنفا بلا جفون، وعصارات هضم لا إرادية، خاصة تلك الكاوية فى المعدة". إنه جسد يستجيب لمثيرات عضوية "رائحة الكبدة" جسد له قوى ومطالب لا يمكن إلا أن تؤثر على قدرتنا وقراراتنا ولاشك.

وفى ص١٤ يستخدم عبده جسده كدرع بشرى: "انتهز دفعة فى كتفه، ووقع مدعيا الإغماء، يقينا فى صراع بين أن يظل فى الأرض، لينصرفوا إليه تاركين العراك، وأن يسرع قبل أن يكون غياب جسده كحاجز مادى، سببا فى مزيد من الالتحام".

وفى ص١٩ جمال يحلم بجسد يؤكد التواصل: "تنبه على حرارة منبعثة من جسدها، وعرق اختلط فى أماكن الالتصاق، يتقلب، يحوطها بذراعه، وتنتبه هى على إحاطته بها، فتحيطه بذراعها".

أما فى ص٣١ فحافظ بهجت يمتلك جسدا مشوها، لكنه يتاجر بعاهته: "أنا أتشرف بأنى أعور، نعم، أقولها، أعور"، ويتبع ذلك ذكر أسباب مختلفة لهذه العاهة، فداء لمصر، لكنك تكتشف زيفه، وأنه فقط يتاجر بعاهته كما تاجر بعلمه قبلا.

أما جسد رضا فهو يعانى من الألم طوال الرواية ص٣٤: "بطنه مثقل بامتلاء رزيل مقرف، زغورات تبقلل، تقلصات يتجاوب معها القلب، والوجه والأطراف"، وفى ص٣٥: "لسانه يتحسس كسرة من تلك البذور التى تفسد الأكل محشورة فى ضروسه"، إن مشاكله الجسدية ترتبط بالطعام، فهل لهذا علاقة بسرقته التفاحة من عند عبد الحميد؟!، طوال الرواية يتألم رضا حتى إن آخر مرة يتحدث السارد فيها عن رضا ص١٨٥ يقول: "مزنوق، محصور، لا ضوء، حتى الفراغ له يد، وفى اليد خمسة أصابع، ومن الأصابع إبهام وسبابة يقرصان ثديه".

أما جسد دعاء، فهو جميل يخفيه الفقر، ص٥٥: "تتبعت ساقيها من أطراف الأصابع، تتأكد من بضاضة تشع فى العتمة كحبات المسبحة البيضاء"، ثم ص٥٦: "تعلن أنها مثل هيام،

بيضاء، نظيفة"، إنها تمتلك جسدا شهيا لكنه مختبيء خلف بلوزة لا تتغير ص٥٤ داخل الجدول: "ألا تغيرين هذه البلوزة أبدا؟!".

أما باسم فصاحب جسد هزيل يقف كحجر عثرة في طريقه، ص٨٨ يقول حسين لباسم: "هل تريد أن أقول لك يا حضرة الضابط؟!، بص لنفسك في المرآة"، وفي ص١٨٠ يؤكد السارد على هزال باسم: "هزيل، قصير، أصفراوى، ولا تنس اللحمية، هل يمكن أن يكون ضابط أخنف؟!، هل رأيت ضابطا بسحنة تنم عن بله مؤكد؟!".

ورغم أن جمال يعيش حالما أكثر الوقت، فإن الرواية أبت إلا أن تحدثنا عن جسده، ص٥٦: "برأس مرفوع، وعينين واسعتين تنظران باستمرار إلى شيء بعيد عال"... "لوجهه في الأصل شكل هرمى، قمته أنف مدبب مثل سهم"، ويتخذ من البياض عنوانا له حتى أصبح البياض جزءا من جسده ص١٨٨: "بنطلون أبيض، وقميص أبيض، مع بعضهما كأنهما جلباب، لا يغيرهما".

لكن جسد جمال شامخ في بلاهة، منفصل عن صاحبه، تصعب السيطرة عليه، حتى إن أحلام اليقظة تظهر نفسها في ملامحه.. ص٦٥: "اقترب عبده متوددا: (يا بنى لا تكلم نفسك)، وضبطته نعيمة في اليوم التالى مبتسما: (يا بنى لا تجلس وحدك هكذا)، حاول أن يتحكم في ملامحه بحيث لا تعكس ما بداخله"... "لكنه لم يغلب طبيعته".

وجمال يشعر بأن جسده يشده إلى عالم الواقع، مع أنه بروحه ومشاعره وعقله وأحلامه، لا ينتمى إلى هذا الواقع ص٧٧: "جمال يمشى، ليس ثمة مكان يريد بعينه، فقط يريد أن يحمل جسده بعيدا عن كل جزء في الدنيا سبق ومشى فيه أو حتى سمع به"، إنه منفصل عن جسده تماما، يحمله، وهو جسد يفضح صاحبه، وينم عما به، ص٧٧: "(على الأقل كان يجب ألا تعرق، ألا ترتعد)، حتى الآن ترتعش رجله، مفاصله"، ص٧٧، يتمنى جمال أن: "تسيح الأعضاء تفقد التميز، لا رأس، لا قدم، لا قلب".

وفي ص١٠٨ جمال لا يدافع عن جسده، هو فقط يحمله: "بعوضة وقفت على جبهته، غرست إبرتها تمتص دمه، ولم يهشها"، لأن جسده منفصل عنه تماما ص١٠٩: "يتحرك لسانه داخل فمه، وشفتاه أمام فمه، وملامحه في وجهه"، إنه لا يحرك لسانه ولا شفتيه، ولا ملامحه، هى التى تتحرك ص١٠٩: "ترتخي وتتوتر أحبال الصوت، تطلع الحنجرة وتهبط، يصعد القلب، يصعد، ينحشر في الزور، ينقبض، لا صوت، لا شكل للرائحة، يبص بلا نية الرؤية، تدخل الأصوات أذنيه، المفتوحتين رغما عنه، ولا يريد أن يسمع أى صوت".

أما صابر أبو دعاء، فله نموذج جسدى مغاير، جسد مات وبدأ في التحلل، جسد ترك عليه الزمن كل آثاره، ولم يبق له إلا الدود ص٥٢: "هذا هو صابر أبو دعاء، في يمينه خيط، في شماله زيق مبروم، وقدمه على دواسة من خشب بصفيحة تآكلت، يصعد خيط إلى بكرة مثبتة في سلسلة تلتف حول عرق بالسقف، يغطيهما ذباب رقد لا تزعجه أى ضم"... "مذياع قديم لا يعمل"... "يمكن في ضوء قديم رؤية نقاط صغيرة نضجت من المسام، بعضها انتشر واتحد إلى طبقة رقيقة تختلف بلمعانها عن تلك التى على قلة بماء لم يتغير من مدة مجهولة"...."وخيوط عنكبوت تمتد من أذنيه للسقف، لحم حاجبيه يتدلى على عينه، توقفت رجله عن الحركة"... إن صابر والد دعاء في قبر، مذياع لا يعمل، قلة لم يتغير ماؤها، ذباب راقد لا يتحرك، خيوط عنكبوت، ورجله قد توقفت عن الحركة، هو جسد ينتظر التحلل، أو فلنقل كما يقول الأطباء جسد في موت إكلينيكى، وما زالت هناك شخصيات كثيرة، لها وجودها الجسدى القوى في الرواية، وكلمة الجسد ومشتملاتها ذكرت كثيرا جدا داخل الرواية، وهذا الوجود القوى للجسد الذى لا يمكن إلا أن تلحظه، يمكن السارد من الالتفات إليه، وإلى ما يفرزه من رغبات وآلام، وإحباطات، وأحلام،

ويمكن من تغيير بؤرة السرد من الشخصية التى يتحدث عنها، إلى جسدها، كشىء منفصل، وبذلك أصبح وجود هذا الجسد بشكل قوى ومغاير عاملا هاما فى تقنية السرد البريختى، وإرهاصا فى الوقت نفسه بنظرة مغايرة وكتابة أخرى عن الجسد.

خامسا عوامل أخرى:

لقد ساعدت عوامل كثيرة فى إضفاء الطابع البريختى على سردانية هذه الرواية، عوامل أكدت تفرد الرواية وتوجهها نحو سردانية مغايرة، فشخصيات الرواية مثلا ليست هى تلك الشخصيات التى تقابلها فى المعتاد من الروايات، فالروائى والسارد لم يقع أى منهما فى حب شخصياته، ذلك الحب الذى يملك عليه فكره ووجدانه، ويجعله يتعاطف معهم، ويدفع قارئه إلى هذا التعاطف، بل إن بناء الشخصيات فيه كثير من القسوة، قسوة الطبيب الذى يضع يده على موضع المرض غير آبه بما يسببه من آلام وقتية للمريض، قسوة ساخرة، سخرية المرارة التى تنبع من إيمان الراوى بأن لشخصياته أكبر دخل فيما هم فيه من آلام، باستسلامهم وسلبيتهم.

لن تجد طوال الرواية شخصية تنظر لما حولها بغضب، أو تحاول تغييره، إن الكل يستسلم، قانع، وكل آمالهم تجاه هذه القوى المسيطرة على عالمهم، أن يحتالوا ويسرقوا، ويكذبوا، حتى يدفعوا بأحدهم (باسم) ليكون واحدا من الأقوياء، ليمارس القهر على آخرين منهم، إن فكرة المقاومة لا تمر بمخيلة أحدهم إلا جمال (وفى الوهم فقط)، فكيف لنا أن نتوحد معهم؟!.

وقصص الحب فى هذه الرواية تدفع للأسى، وتقدم شكلا مشوها لمشاعر هذا الجيل، فجمال يحب أمل فى خياله فقط، يختلق أوهاما ويصدقها، وعلاقة رضا (السارق) ودعاء (المراهقة عاطفيا) لن تنجو من هذه القتامة، فها هو ذو الشعر الأكرت ينهيها بفضيحة مدوية، وعلقة ساحنة، وها هو جابر موظف مجلس المدينة ينتظر عروسه دعاء.

هذا الحب المزيف والمشوه هو الخليق بالتواجد بين شخصيات من هذا النوع وفى هذه البيئة وتحت هذه المؤثرات.

وهذا البناء اللغوى الذى يقتصد كثيرا فى حروف العطف والتعليل، ويحاول بناء لغة ثرية ومقتصدة فى الوقت نفسه. وتداخل الأصوات بالسرد خاصة فى مشهد النهاية، وهذه العين الكاشفة للتفاصيل والموازنة بين كشف هذه التفاصيل والاقتصاد اللغوى، كل هذه العوامل تثير عقل القارىء، وتنبهه أنه أمام عمل روائى مغاير، قد يقبله، وقد يرفضه، لكنه بالطبع مضطر إلى إعمال فكره أثناء قراءته، ولن يستطيع أن يندمج إلى حد الغيبوبة.



الثقافة المصرية بعد يوليو ١٩٥٢ الصورة المتغيرة للأفغاني ولطفي السيد

طلعت رضوان

يتشكل وعى المواطن فى العصر الحديث من خلال (النص) الذى يتلقاه من أخطر مؤسستين: التعليمية والإعلامية. ثم يأتى دور (المثقف) وهنا ينقسم المثقفون إلى قطاعين رئيسين: قطاع يؤيد توجهات المؤسستين التعليمية والإعلامية. وقطاع يختلف مع هذه التوجهات من خلال منهج علمى مرجعيته العقل والموضوعية وقبلته الحقيقة والوطن.

وقد أطّرت الثقافة السائدة فى مصر بعد يوليو ١٩٥٢ للمصرى مواقفه ورسمت له ميوله وحددت اتجاهاته وحببت لديه شخصيات معينه، وبالعكس نفرته من شخصيات أخرى. فالثقافة السائدة - زينت لنا - على سبيل المثال شخصية جمال الدين الأفغانى؛ فهو (الثائـــر) و(المصلح الاجتماعى) و(المصلح الدينى) وبالعكس فإن تلك الثقافة السائدة لم تجد وصفا للمفكر الليبرالى (أحمد لطفى السيد) إلا أنه سليل أسرة إقطاعية.

لقد قرأنا- ومعنا كل الشعوب المتحضرة- للأديب الروسى ليو تولوستوى (١٨٢٨-١٩١٠) وتعلمنا منه أن الأدب العظيم هو الذى تمتزج فيه (لغة الفن) بـ (البعد الإنسانى للبشر) ولم ترهبنا المعلومات التى أكدت أنه كان سليل أسرة إقطاعية ؛ لأن العبرة أو المعيار هو ماذا كتب. لهذا كان يتعين على الثقافة السائدة فى مصر بعد يوليو١٩٥٢ أن تقدم لنا الوجه الآخر لهذا الإقطاعى المدعو (أحمد لطفى السيد) أى أن تقوم بعملية تعريف كاملة للرجل، وذلك من خلال كتاباته، خاصة أنه رأس تحرير صحيفة (**الجريدة**) فى الفترة من ١٩٠٦ حتى عام ١٩١٤[1].

إن كتابة دراسة عن أحمد لطفى السيد تتضمن قراءة عامة لمقالاته التى كتبها طوال فترة رئاسته للجريدة (حوالى ٨ سنوات) وبمراعاة أنه كان يكتب مقالا فى كل عدد، كانت ستختصر الطريق أمام الأجيال الجديدة للتعرف على (المفكر) لطفى السيد وليس (الإقطاعى) فقط.

لقد دأبت الثقافة السائدة بعد يوليو ١٩٥٢ على نعت الفترة السابقة على هذا التاريخ بـ ((العهد البائد)) وأن كل صاحب أرض وكل صاحب رأسمال خائن لوطنه بالضرورة. وامتلأت كتابات الكثيرين من المثقفين المصريين بمفردات تلك الثقافة السائدة، رغم أنهم يعلمون، أو كان يجب عليهم أن يعلموا، أن ((فردريك إنجلز)) (١٨٢٠-١٨٩٥) كان من رجال الأعمال الناجحين، أى أنه كان (رأسماليا) من سلالة رأسماليين، ومع ذلك، أو بالرغم من ذلك، فإن (رأسماليته) لم تكن حائلا أمام توجهاته الفكرية وإبداعاته النظرية فى التأصيل للنظرية الاشتراكية العلمية مع صديق عمره ((كارل ماركس)) (١٨١٨_١٨٨٣) ؛فقد صاغ الصديقان معاً (البيان الشيوعى) الشهير عام ١٨٤٨. بل إن إنجلز(الرأسمالى) اشترك فى تدبير الحركات الثورية فى أوروبا. كما أن

(رأسمالية) إنجلز هى التى مكنته من مساعدة صديقه ماركس كى يتفرغ للبحث والدراسة. وإنجلز (الرأسمالى) لم تقف تضحياته عند حدود المساهمة بالمال، وإنما أثرى الفكر الاشتراكى بالعديد من الكتب، منها على سبيل المثال(معالم الاشتراكية العلمية) عام ١٨٧٨ وكتاب "أصل العائلة، والملكية الخاصة، والدولة" عام ١٨٨٤ كما أنه هو الذى أخرج الجزءين الثانى والثالث من كتاب رأس المال لكارل ماركس بعد وفاته.

إن المفكرين والمؤرخين فى أوروبا عندما يتناولون شخصية(إنجلز)، ففى إطار إسهاماته فى تأسيس الفكر الاشتراكى الحديث، ولم يتوقف أحد منهم عند (رأسماليته) إلاّ للتأكيد على إيمانه بأن العدالة الاجتماعية لن تتحقق إلاّ من خلال ((الملكية العامة لأدوات الإنتاج)) أى ضد الملكية الفردية، رغم أنه واحد من أصحاب رؤوس الأموال.

فلماذا حدث فى مصر بعد يوليو ١٩٥٢ العكس؟ فلم نعرف عن لطفى السيد إلاّ أنه سليل الإقطاعيين المؤيد من الأعيان. وتندر الكتابة عن دوره فى الثقافة المصرية. وعلى العكس فإن الأفغانى هو((المصلح الإجتماعى)) و ((الثائر)) إلخ. أما الوجه الآخر للأفغانى، فإن الثقافة السائدة فى مصر بعد يوليو ١٩٥٢ إما أن تصمت عنه أو تقوم بعملية تجميل تساعد على تثبيت الوجه الأول.

جمال الدين الافغانى فى الثقافة السائدة:

نالت شخصية الأفغانى (١٨٣٨_١٨٩٧) بعد يوليو ١٩٥٢ اهتماماً كبيراً، واحتلت مساحات عديدة فى مقالات المثقفين المصريين وكتبهم. ومن يقرأ أغلب ما كتب عنه، لايملك إلاّ أن يتأثر به تأثير الحب والتقدير، ثم الانتقال إلى مرحلة (الشخصية القدوة) كما يقول علم النفس، فى ميكانيزم تفاعلى من خلال الإلحاح على رسم صورة معينة للشخصية المعنية.

وإذا كان يمكن فهم موقف الكتاب الذين يروجون للأصولية الدينية؛ لذلك استبعدت الاستشهاد بكتاباتهم، واخترت كتابات لمثقفين يُنظر اليهم بوصفهم بعيدين تماماً عن الترويج للأصولية فى مصر، ولكن كتاباتهم أكدت عكس ذلك.

من بين هؤلاء الكتاب نعمان عاشور، ولأنه كاتب مسرحى مبدع أجاد فهم الدراما لذلك فإنه يبدأ من السطور الأولى بداية درامية؛ فيصف الأفغانى قائلا: لم يكن من الرجال الذين تصنعهم الأحداث، وإنما خُلق ليصنع الأحداث [٢] وأيضاً فإن الأفغانى قد ((خرج من باطن التطور الإنسانى فى ظل المرحلة التاريخية التى بدأت بأضخم أحداث عصرنا الحديث))، وأن الظروف التى خرج فيها تجعله ((يبدو من عمالقة التغيير))، ((وفى نشأته وشخصيته ومواهبه كل الصفات التى تؤهله لأن يكون من كان: عالماً دينياً ومفكراً إنسانياً ومصلحاً اجتماعياً وخطيباً وكاتباً وفيلسوفاً)) [٣]، وكذلك ((لم يكن من السهل على الرجل بعد تحريكه الأحداث فى مصر أن يقبل الصمت فى الهند فكان سبيله الوحيد إلى مناجزة السيطرة الاستعمارية مقارعة الانجليز فى ميدان التبشير والدعوة الدينية)) [٤] وكأن الكاتب المسرحى لم تصله حكمة التاريخ وخبرة الشعوب فى مقاومة الاحتلال: الاعتزاز القومى والتمسك بالتراب الوطنى. وكيف فات على الكاتب أن نابليون دخل مصر بجيوشه وهو يرتدى مسوح الإسلام؟ وأن التبشير والدعوة الدينية إن جازت - فرضاً - وحازت القبول فى مجتمع يعتنق شعبه ديناً واحداً فما رد الفعل فى مجتمع متعدد الأديان والمذاهب مثل المجتمع المصرى والمجتمع الهندى؟

لا يخالجنى شك أن هذه الأسئلة لو خطرت على ذهن الكاتب (أى كاتب تكون الحقيقة قبلته الوحيدة) لأمسك الأفغانى من عنقه، لأنه ضبطه متلبساً بارتكاب أشنع الجرائم: تفتيت الوطن الواحد من خلال الدين.

ولكن ؛ لأن هذه الأسئلة لم تخطر على ذهن الكاتب ((نعمان عاشور))، نراه من شدة حماسته ومن كثرة إعجابه بشخصية الأفغانى، قد تطابق مع مروجى الأصولية فى مصر. فيكتب بعد الفقرة السابقة مباشرة ((وهنا نراه ينبرى بأصالة لمحاولات المستعمرين زعزعة العقيدة الإسلامية والفت فى عضد المسلمين بنشر رسائله فى الرد على الدهريين، وخلاصتها بيان الدور الحيوى للأديان السماوية والإسلام خاصة فى تأكيد قيمة الإنسان كأشرف مخلوقات الأرض وحامى حمى وطنه والساعى إلى الإرتقاء بالحياة الدنيا إلى أعلى المستويات اللائقة بخير الأحياء)).

وهنا أيضاً يطل علينا سؤال لم يخطر على ذهن الكاتب: هل يصدق عاقل أن المستعمر (أى مستعمر) حينما يغامر بترك بلاده وتجهيز جيوشه، ويقطع آلاف الأميال..إلخ..إلخ، يكون من أجل ((زعزعة عقيدة)) شعب آخر؟ ألا يوصف هذا المستعمر الغازى بالبلاهة والحماقة؟ وحيث إن كل تجارب التاريخ تحدثنا أن للغزاة أهدافهم وأطماعهم الاستعمارية ؛ فإن ((زعزعة عقيدة)) شعب ما، هى حجة ساذجة، لأن هدف كل الغزاة هو: نهب الشعوب التى تم احتلال أرضيها، ثم الوصول إلى آخر الأهداف: أن يصير الغازى هو السيد والشعب المحتل مجموعة من العبيد.

ولكن السؤال الآخر هو: لماذا ذكر نعمان عاشور أن خلاصة الرد على الدهريين ((بيان الدور الحيوى للأديان السماوية والإسلام خاصة؟)) ولم يذكر كلمة واحدة عن الهجوم الضارى الذى شنه الأفغانى على العلوم الطبيعية؟ أو كلمة واحدة عن عداء الأفغانى لفلاسفة الحرية أمثال ((روسو))، ((فولتير)) ؟.

بل إن إعجاب نعمان عاشور وانبهاره بشخصية الأفغانى تصل به إلى الحد الذى يقلب النقيصة إلى مزية، وما يستدعى الذم يكون مجالا للمدح إذْ كتب: ((فنراه (أى الأفغانى) يوم يتم للانجليز التدخل الفعلى فى أفغانستان يغادر بلاده إلى الهند بعد أن تخلى الأمير الذى كان يناصره عن مقاومة الانجلين)) [٥].

فهل يستسيغ العقل ويقتنع بوجود (ثائر) يترك بلاده للمحتل من أجل أن (يثوّر) شعوباً أخرى فى رحلة مكوكية من مصر إلى الهند؟

ومن المعروف أن الثوار تفيض قلوبهم بحب البشر واحترام إنسانيتهم، ولكن الأفغانى يصف شعب الهند بأنهم ((ملايين من البشر ولو كانوا ملايين من الذباب لكاد طنينه يصم آذان بريطانيا)) [٦] وهكذا فإن شعب الهند فى نظر الأفغانى لم يصل إلى مرتبة الذباب. وإذا كان الأفغانى لايعرف، أو يعرف ولا يريد أن يعترف، أن شعب الهند صاحب حضارة إنسانية عظيمة، فكيف غابت تلك الحقيقة عن الكاتب نعمان عاشور؟

هذا هو نعمان عاشور: على مستوى الإبداع كاتب مسرحى انحاز للشرفاء وللفقراء، وعلى المستوى السياسى كان ديموقراطياً يمقت الاستبداد، وكان مع العدالة الإجتماعية، وعلى المستوى الشخصى كان عف اللسان، أبىّ النفس، لم يتزلف أو يتملق لمصلحة ذاتية، ومع هذا عندما كتب عن الأفغانى ردد ما تقوله الثقافة السائدة فى مصر.

أحمد بهاء الدين أيضاً من الذين انبهروا بالأفغانى. فى كتابه: **(أيام لها تاريخ)**، يقدم الأفغانى للقارئ وهو جالس فى قهوة (متاتيا) بالعتبة ((يوزع السعوط بيمناه والثورة بيسراه)) [٧] ولكن ما ماهية هذه الثورة؟ وكيف يستقيم الأمر مع هجومه الضارى على الثورة الفرنسية؟ كما أن الأفغانى لم يخاطب الشعب على أساس انتمائه الوطنى وإنما على أساس انتمائه الدينى. فمثلا نقرأ له فى مقال بعنوان: (عصبية الجنس وعصبية الدين) يطالب المسلمين بأن ((يعتصموا بحبال الرابطة الدينية التى هى أحكم رابطة اجتمع فيها التركى بالعربى والفارسى بالهندى والمصرى بالمغربى وقامت لهم مقام الرابطة الجنسية)) [٨] فإذا كان أساس الانتماء هو المعتقد الدينى، وإذا كان الشعب المصرى متعدد الأديان مثل معظم الشعوب؛ فتكون النتيجة حسب مخطط الأفغانى

وباقى الأصولية الدينية، أن ينضم المسلمون فى كل بقاع العالم فى صفوف والمسيحيون فى صفوف ثانية، واليهود فى صفوف ثالثة..إلخ. فأية ثورة تلك التى كان الأفغانى يوزعها مع سعوطه، وهو يفتت وحدة الشعوب بمرجعية دينية؟ وكيف يحارب المصريون الانجليز وقد شطرهم الأفغانى (وكل الأصوليين من بعده) نصفين يعادى كل منهما الآخر؟

وإذا كان أحمد بهاء الدين لم يهتم بالرد على هذه الأسئلة، فقد اهتم بنقل كلمات الأفغانى التى يسب فيها المصريين ((إنكم معشر المصريين قد نشأتم على الاستعباد، وتربيتم فى حجر الاستبداد، لقد تناولتكم أيدى الغاصبين من الرعاة ثم اليونان والرومان والفرس ثم العرب والأكراد والمماليك، وكلهم يشق جلودكم بمبضع نهمه، ويهيض عظامكم بأداة عسفه، ويستنزف قوام حياتكم التى تجمعت بما يتحلب من عرق جباهكم، بالعصا والمقرعة والسوط، وأنتم كالصخرة الملقاة فى الفلاة لاحس لكم ولاصوت))[9] وإذا كان هذا هو رأى الأفغانى، أن المصريين والجماد سواء (كما سبق أن سب شعب الهند بأنه أقل من الذباب) فهل هذا الرأى هو رأى أحمد بهاء الدين؟ وإذا كان لايرى ذات الرأى، وأنه قرأ عن ثورات المصريين ضد الغزاة، فلماذا لم يُعلق بكلمة واحدة على إهانات الأفغانى الموجهة له بصفته مواطناً مصرياً؟

وللشاعر صلاح عبد الصبور كتاب بعنوان: **(قصة الضمير المصرى الحديث بين الإسلام والعروبة والتغريب)** خصص فصلا منه للحديث عن الأفغانى، ويتجلى الإعجاب فى تلك الصياغة التقريرية: ((لقد أعطى الأفغانى مصر وأعطته مصر))[10] وبسبب هذا الإعجاب ابتعد عن الموضوعية، فلقد كان أميناً وهو ينقل كلمات الأفغانى، ولكن تعليقه عليها كان شيئاً آخر.

فصلاح عبد الصبور يلخص رسالة الأفغانى المعنونة الرد على الدهريين، ويلخص هجوم الأفغانى على فولتير وروسو وأنهما سبب الفساد وغرس بذور الإباحة إلخ، فماذا كان تعليق عبد الصبور؟ كتب ((هذا هو موقف جمال الدين من عصره حتى عام ١٨٧٠، وهو عام كتابته لرسالته، وهذا هو تقديره للتيار الليبرالى فى الفكر والفلسفة وهذا هو موقفه من العلم والاشتراكية، وهو موقف سلفى شديد المحافظة))[11] ولو أن الشاعر عبد الصبور توقف عند هذا الحد، لاتسمت كتابته بالموضوعية، ولكنه يضيف جملة تنسف ما سبقها، فكتب ((ولعل له بعض الحق)) ويبدو تأرجح الشاعر عبد الصبور بين الموضوعية والإعجاب الشخصى عندما يعترف بأن الأفغانى لم ((يجد خلاص الشرق المسلم إلا فى العودة إلى حظيرة الخلافة العثمانية[12] ثم ينمو هذا التأرجح ويتطور إلى تناقض عندما وصف الأفغانى بأنه من مفكرى الاستنارة، فكتب: ((ولكن الخلافة الإسلامية التى كان الأفغانى يدعو إلى الانضمام تحت لوائها، والتفانى فى خدمتها، والموت فى سبيلها، كانت للأسف هى خلافة بنى عثمان فى عهودها الأخيرة المحتضرة، التى تحكم بغير ما أنزل الله، وتضهد العرب والعربية))[13] وكأن الشاعر عبد الصبور لم يصل إلى علمه أن كل المعارك التى خاضتها الفرق الإسلامية الراديكالية ضد شعوبها وحكوماتها، كانت تدور من منطلق أن الشعوب والحكومات تحكم بغير ما أنزل الله، منذ اغتيال عثمان بن عفان حتى، اغتيال فضيلة الدكتور محمد حسين الذهبى وزير الأوقاف الأسبق، واغتيال الرئيس السادات واغتيال المفكر فرج فوده، واغتيال رفعت المحجوب ومحاولات اغتيال الكاتب مكرم محمد أحمد، والكاتب نجيب محفوظ، والرئيس مبارك.. الخ. وكأن صلاح عبد الصبور لا يعلم أن الهدف الأول للأصولية الدينية هو حتمية التطبيق العملى لشعار الحكم بما أنزل الله، منذ الأفغانى مروراً برشيد رضا، وحسن البنا، وسيد قطب إلخ. وكأنه لم يستوعب أن ذلك الهدف يؤدى إلى تفتيت أبناء الوطن الواحد، وترسيخ العداء بين أبناء الشعب الواحد. ومع ذلك فإن الشاعر يختتم حديثه عن الأفغانى قائلا: ((موجز الرأى، أنه كان لقاءً بالتيارين معا: تيار الأحداث وتيار الرجال، وأن هذا اللقاء هو الذى جلا الوجه المستنير للشيخ جمال الدين الأفغانى))[14].

أما حسن حنفى فإن جمال الدين الأفغانى من وجهة نظره ((هو رائد الحركة الإصلاحية، وباعث النهضة الإسلامية، وهو أول من صاغ المشروع الإصلاحى الحديث فى النصف الثانى من القرن الماضى (التاسع عشر) الإسلام فى مواجهة الاستعمار فى الخارج والقهر فى الداخل))[١٥].

فإذا كان الأفغانى يرى مواجهة الاستعمار على أساس المعتقد الدينى ((الإسلام فى مواجهة الاستعمار)) فهل هذا الرأى هو رأى حسن حنفى؟ وإذا كانت الإجابة بالنفى فلماذا لم يرد على هذه الدعوة التى تؤدى إلى تدمير الانتماء الوطنى، خاصة فى المجتمع المصرى متعدد الأديان. وإذا كان المصريون المسلمون سيقاومون الاستعمار الانجليزى وحدهم، فما موقف المصريين المسيحيين من هولاء الغزاة المسيحيين ؟هل يقفون معهم ضد وطنهم (مصر)؟ أم يكتفون بـ (الفرجة) ويدفعون الجزية لأنه محرم عليهم الدفاع عن الوطن[١٦].

وإذا كان حسن حنفى يدافع عن الأفغانى باعتباره ((رائد الحركة الإصلاحية))، ((وباعث النهضة الإسلامية)) فإن هذا الموقف يتسق مع ما كتبه حسن حنفى فى كتابه: ((**مقدمة فى علم الاستغراب**)) حيث يرى أن مشروعه (الحضارى) يستهدف العودة الى(المركز الحضارى) أى الإسلام، حتى نتطهر من شرور الغرب وأفكاره. وأن ((العودة إلى المركز الحضاى تعطى قوة إلى الرفض الحضارى)) و(الأنا) عنده هى ((الأنا المسلم)) و((الآخر)) هو الغرب، ولذلك فإن مادة علم الإستغراب هى ((من جهد الأنا وإبداعه وليست من إفراز الآخر وقيئه)) وفى الهامش يوضح ((وذلك فى كتابات إشبلنجر وهوسرل وبرجسون وتوينى وجارودى وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين))[١٧] أى أن كتابات هؤلاء الفلاسفة بالإضافة إلى هيجل وسارتر ...الخ (قيىء) يجب أن نتجنبه، والنتيجة الانعزال التام عن كل الإبداعات الإنسانية سواء فى العلوم الطبيعية أو الأدب أو الفلسفة. ولا يكون أمامنا إلا أمثال الأفغانى المعادى للعلوم الطبيعية وللانتماء الوطنى.

أما سيد زهران (من تيارات اليسار) فإن الأفغانى من وجهة نظره ((أبرز رواد النهضة فى المشرق الإسلامى، تمحورت أفكاره حول الاستقلال، العدل الاجتماعى، مناهضة الاستبداد)).[١٨]

أما هالة مصطفى فقد تناولت شخصية الأفغانى من منظور مغاير نسبياً عن منظور الثقافة السائدة. فالأفغانى الذى تقدمه تلك الثقافة على أنه مصلح دينى، هو فى ذات الوقت المحرّض على اغتيال الخصوم، وفى هذا الصدد كتبت أن الأفغانى: ((كان على صلة بقاتل شاه إيران الذى قتله عام ١٨٩٦ بعد أن قابل الأفغانى فى الأستانة وأباح له ذلك، وأن هذا الشاب عندما أطلق الرصاص على شاه إيران، صرخ فيه قائلا: خذها من يد جمال الدين))[١٩].

وإذا كانت القراءة الموضوعية لأفكار الأفغانى تؤكد أنه زارع الأصولية فى العصر الحديث، تلك الأصولية التى خرجت منها كل جماعات العنف فيما بعد، فإن هالة لم تخالف ضميرها العلمى فنصت على: ((صحيح أن الأفغانى قد أبدى إعجابه صراحة بالحضارة الأوروبية، وصحيح أيضاً أنه رأى مواجهتها بالنهضة والأخذ بأسباب العلم الحديث، ولكنه فى كل ذلك ما كان ينطلق إلاّ من الأرضية الأصولية للإسلام))[٢٠] كما أن الأفغانى هو المنادى بـ ((الأصول الدينيية الحقة المبرأة من محدثات البدع)) أما جوهر الإصلاح الدينى عنده فهو ذات الجوهر عند الجماعات الإسلامية المعاصرة. كتبت هالة ((...فمطالبته (الأفغانى) للمسلمين والعلماء بالإطلاع على الفكر الحديث كان رهناً بقبول ما يتفق منها والشريعة الإسلامية، ورفض ما يتعارض والعقيدة بالحجج والبراهين العقلية))[٢١] ولو أننا طبقنا ذلك الشرط الذى وضعه الأفغانى، لرفضنا أكثر من تسعين بالمائة من الفكر الحديث: من الوضعية المنطقية إلى الوجودية إلى الديالكتيك الخ، بل رفضنا الفكر القديم أيضاً: الفلسفة المصرية القديمة والفلسفة اليونانية ناهيك عن البوذية وناهيك عن الزرادشتية وناهيك عن الاكتشافات العلمية المذهلة، سواء فى مجال الالكترونات أو الهندسة الوراثية أو العلوم الطبية إلخ.

ومن تناقضات الأفغانى كذلك، أنه فى الوقت الذى يُبدى فيه إعجابه بـ (البروتستانتية = الأصولية المسيحية) ويطالب بحركة دينية أصولية مثيلة لها للمسلمين، نجده يهاجم الديانة المسيحية. كتبت هالة ((وتجدر الإشارة هنا إلى أن آراء الأفغانى لم تكن فى أى لحظة بعيدة عن هدفه السياسى، وحتى موقفه من الدين أو الإسلام على وجه الخصوص، كان يحمل هذا المعنى تأكيداً للذاتية العربية الإسلامية فى مواجهة الذاتية الأوربية ... وقد وصل الأمر بالأفغانى إلى انتقاد المسيحية، رغم دعوته للتسامح مع الديانات الأخرى، ورأى فى المقابل أن الإسلام هو الحل للعالم العلمانى لتخليصه من الفوضى الثورية)).

أما عن موقف الأفغانى من الديمقراطية، فإن هالة ترصده هكذا ((... ولكن مطلب الأفغانى فى الدستور والحريات كان محكوماً بالقاعدة الإسلامية وليس فقط بالحرية كقيمة فلسفية عليا، ولذلك رآه (حورانى) أنه لم يكن دستوريا على أساس مبدئى، ويشير إلى أن المثل الأعلى للحكم عند الأفغانى مثله مثل جميع العقائديين المسلمين هو حكم ملك عادل يعترف بسيادة الشريعة، بل يذهب (حورانى) إلى القول بأن الأفغانى كان بطبيعته أوتوقراطياً، وأنه كما يشير (حورانى) فى كتابه (الفكر العربى فى عصر النهضة) مع عدم إدخال العامة فى مسألة الحكم ورأى فى المقابل أن يكون الأمر منوطاً بطبقة العلماء لأنهم يملكون الخطوة الأولى فى الإصلاح الحقيقى للإسلام والحكم))[٢٢].

فى ضوء ذلك التناول لشخصية الأفغانى، فإننا نستطيع أن نلمس قدراً من الموضوعية ومن الأمانة العلمية فى كتابة هاله مصطفى بالمقارنة بما حاولت الثقافة السائدة أن تفرضه على القارئ عن تلك الشخصية بصفته من مفكرى الإستنارة، فى حين أنه من مؤصلى الأصولية التى تستهدف تقسيم الشعوب على أساس دينى.

من الدراسات الجادة النادرة التى تناولت شخصية الأفغانى، دراسة لويس عوض؛ فهى أول دراسة يكتبها مصرى يلتزم المنهج العلمى الذى يعتمد على أكبر قدر من المعلومات، ليقدم للقارئ صورة مغايرة تماماً عن تلك الصورة التى رسمتها الثقافة السائدة عن الأفغانى. ولأن الدراسة تتأسس على كم هائل من المراجع، فقد استطاع صاحبها أن يطرح كماً هائلاً من الأسئلة، ومنها على سبيل المثال:

لماذا أخفى الأفغانى، والثقافة السائدة بالتبعية، ما أثبتته الوثائق من أنه وُلد فى قرية أسد أباد غرب إيران؟ ويؤكد ذلك أن لغته الأصلية هى الإيرانية وأن لغتيه المكتسبتين هما العربية والتركية، ولم يثبت أن لغته الأصلية إحدى لغات أفغانستان، فلماذا أخفى أصوله الإيرانية؟ والسؤال بصيغة أخرى: لماذا أخفى مذهبه الشيعى ليبدو سنياً فى البلاد سنية المذهب؟ وإذا كان قد نسب نفسه إلى أفغانستان عندما ذهب إلى تركيا ومصر والهند، فلماذا كان يُلقب نفسه بالسيد جمال الدين الرومى، أى التركى، عندما كان فى أفغانستان؟ أما الفترة التى قضاها فى العراق فقد كان يُلقب نفسه بـ (الاستانبولى)-مركز الخلافة وعاصمة الإسلام السنى فى ذاك الوقت- فلماذا كان يُخفى جنسيته الأصلية؟ وما دلالة تبرؤ الإنسان من قوميته كما لو كان يخجل منها؟ وما هى المعانى المستخلصة من تلك التصرفات ؟

لماذا كان جمال الدين-الشهير بالأفغانى-مؤيدًا ومعضداً لرياض باشا ((رغم رجعيته المشهورة وعدائه لكافة الحركات الدستورية والديمقراطية فى مصر على مدى ثلاثين عاماً أو يزيد؟)) وفى المقابل: لماذا كان رياض باشا ((أقوى سند داخل السلطة للأفغانى طوال إقامته فى مصر وحتى بعد نفيه منها عام ١٨٧٩؟)) وما المصالح والأهداف التى جمعت الرجلين (الأفغانى ورياض باشا) ووّحدت بينهما ؟

لماذا كان الأفغانى يعادى نوبار باشا ويعمل على طرده من الوزارة، خصوصاً مرحلة وزارتـه الأوروبية؟ هل كان ذلك لمصلحة مصر أم لمصلحة الباب العالى ؟

لماذا عمل الأفغانى بكل شراسة لتحقيق حلم الانجليز وذلك بخلع الخديو إسماعيل (وهو أحد المجددين العظام من أسرة محمد على رغم الانتقادات الموجهة إلى سلوكه الشخصى)؟ وبالمقابل: لماذا بذل الأفغانى كل جهد ممكن لتنصيب توفيق الذى لا يختلف مؤرخ واحد حول حقيقة أنه صنيعة الانجليز ؟

كيف استطاع الأفغانى ((الجمع أثناء إقامته فى مصر بين حملته العلنية الشعواء على الانجليز من ناحية، ونظريته السرية فى التعاون معهم فى الهند من جهة أخرى))؟

لماذا سمح الانجليز للأفغانى أن يقيم فى الهند بعد أن طردوه من مصر؟ وقد كان فى امكانهم أن يشحنوه الى بلاده ايران، هل ليضعوه تحت المراقبه؟ أم لانه موصى عليه من الباب العالى صديق الانجليز فى تلك الفترة؟

لماذا كان تفسير الأفغانى لأسباب الثورة العرابية تفسيراً زرياً؟ هل لأن الثورة العرابية لم ترفع شعار التبعية العثمانية ورفعت شعار (مصر للمصريين) رغم أن بعض أجنحتها الساذجة كانت تؤمل خيراً فى مؤازرة تركيا لها. ولماذا كان تفسيره –كذلك– للغزو البريطانى على مصر تفسيراً زرياً؟ فانجلترا قد احتلت مصر لتؤمن طريق مواصلاتها إلى الهند –وهذا حق– ولكنها فى هذه المرحلة بالذات – على صعيد المسألة الهندية – كانت تخشى هندوس الهند الذين كانوا طليعة الكفاح الوطنى أكثر مما كانت تخشى مسلميها الذين كانت انجلترا تُجرب معهم تجربتها فيما بعد مع أقباط مصر، أى: تحاول أن تتودد اليهم لتسلخهم من تيار الحركة الوطنية؟[٢٣].

وعلى الرغم من ذلك فإن الثقافة السائدة فى مصر (من اليمين إلى اليسار) استقبلت هذا الكتاب بالهجوم على مؤلفه لويس عوض. فقد كتب أحد النقاد أن لويس عوض اعتمد على تقارير وملفات كتبها صهاينة ومستشرقون ووصل الهجوم من هذا الناقد إلى درجة التجريح فيكتب أنه من الطبيعى أن يتعثر لويس عوض ويكبو، وما أكثر عثراته وكبواته)) كما أن ملفات لويس عوض ((مليئة مثقلة))[٢٤].

وردد هذا الناقد اليسارى لغة الأصوليين فكتب: ((إن المشروع الفكرى للويس عوض مشروع واحد ذو شقين: بلورة سيادة النموذج الغربى فى الحضارة والفكر والأدب، واعتباره واجب الإحتذاء ومقياس الجدارة.. إلخ)) ((والشق الثانى نفى أى أصالة فى الماضى أو قيمة فى الحاضر، أو جدوى فى المستقبل، عن أى مشروع حضارى عربى أو إسلامى)) (ص ١٩٤).

هل كان المطلوب من لويس عوض حتى ترضى عنه الثقافة السائدة بعد يوليو ١٩٥٢، أن يقف فى طابور تلك الثقافة، يُردد أفكارها ويسعى لذات أهدافها؟ أليس من حق المفكر (أى مفكر) أن يختلف مع الثقافة السائدة؟ وأن يكون الرد عليه فى إطار الموضوع وبعيدًا عن تجريح الذات. كما أن الأستاذ الناقد اليسارى لم يبدع نقداً من جهده وإنما اعتمد على ما كتبه محمد عمارة ليؤكد للقارئ أن لويس عوض تنقصه الأمانة العلمية وينقل عنه ((..إن افتقاد تلك الأمانة لابد أن يؤدى إلى ما أدى إليه. انظر إلى قائمة الأوصاف تلك التى يُطلقها لويس على الأفغانى، إليك بعضها: زنديق، ملحد، متفرنج، علمانى، ثيوقراطى، تقدمى، ثورى، جدلى، رجعى، محافظ، وسطى، حالم، هنكار، سلفى، شيعى، بهائى، باطنى، ماكر، إرهابى، فوضوى، عدمى، مريب، جاهل، مزدوج الشخصية بل متعددها، لم يكن يعرف ما يريد، عدو للشعور القومى والحركات الاستقلالية، باحث عن استدرار الأموال، ينصب على كل الأطراف، انتهازى من طراز نادر، مغامر، مقامر، بل أفاق دولى))) (محمد عمارة ص ٤٧، والأستاذ الناقد ص ١٩٨) فهل (رصّ) لويس عوض هذه الأوصاف رصاً كما رّصها محمد عمارة ونقلها الأستاذ الناقد؟ إن قارئ كتاب

لويس عوض يستنتج بكل يسر، أن الرجل لم يبلغ هذه الدرجة من العته والبلاهة التى يبلغها بقال معتوه يرص الصابون بجوار الشاى. لأن كل وصف من هذه الأوصاف جاء فى سياق خاص، وتبعاً لذلك يتعين على الناقد أن يناقش هذا السياق (بالاتفاق أو الاختلاف) لا أن يتهم كاتبه بمعاداة الأفغانى،وسأكتفى بذكر(السياق) لبعض الأوصاف التى ذكرها لويس عوض نقلا عن معاصرى الأفغانى أو من كتبوا عنه:

صفة الزنديق و الملحد:

لقد ألقى الأفغانى محاضرة فى الجامعة الجديدة (دار الفنون) بتركيا. وقد أشاع شيخ الإسلام (حسن أفندى فهمى) أن ((الشيخ جمال الدين زعم أن النبوة صنعة، واحتج لتثبيت الإشاعة بأنه ذكر النبوة فى خطاب يتعلق بالصناعة. ثم أوعز إلى الوعاظ فى المساجد أن يذكروا ذلك محفوفاً بالتفنيد والتنديد)) فاهتم السيد جمال الدين للمدافعة عن نفسه وإثبات براءته مما رُمى به ورأى أن ذلك لايكون إلاّ بمحاكمة شيخ الإسلام)) هذا ما كتبه لويس عوض نقلا عن رشيد رضا (تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده) فماذا حدث بعد هذه المحاضرة التى كانت واحدة من ١٤ محاضرة عامة نظمتها الجامعة الجديدة؟ كتب لويس عوض:((ففى خليل فوزى كما فى محمد عبده وسواه أن الأفغانى قال إن النبوة صنعة، وأنه وضع الفلسفة والنبوة موضع التشابه إن لم يكن التساوى فى الأهمية. ومن روايات بعض المعاصرين الذين حضروا محاضرة الأفغانى نعرف أن شيخ الإسلام لم يكن حاضراً يوم إلقاء المحاضرة، ولكن الشغب الذى تخلل المحاضرة جعله يستدعى بعض الحاضرين ويجرى تحقيقاً. وأن الأفغانى غضب غضباً شديداً لاتهام شيخ الإسلام إياه بالزندقة أو بالكفر. وربما كان هذا أصل رواية محمد عبده أن الأفغانى طالب بمحاكمة شيخ الإسلام، ولكن شتان بين التحكيم والمحاكمة. وفى كتاب خليل فوزى أن لجنة من علماء الدين شُكلت فعلا للرد على زندقة الأفغانى وأن كتابه كان ثمرة مداولات هذه اللجنة وأنه كتبه تنفيذاً لأمر الخليفة السلطان لنصرة الدين وتسفيه (الفلاسفة الحقراء) والنتيجة التى وصل إليها خليل فوزى أن الأفغانى مرتد، وإذا لم يُعلن توبته، فقد حق قتله)).

كما اعتمد لويس عوض على مذكرات محمد عبده التى نشرها طاهر الطناحى عام ١٩٦٣. وفى هذه المذكرات كتب محمد عبده ((... وأخذ مشايخ الأزهر والجمهور من طلبته يتقولون عليه (الأفغانى) وعلينا الأقاويل ويزعمون أن تلقى تلك العلوم (الفلسفة والرياضة على يد الأفغانى) قد يفضى إلى زعزعة العقائد الصحيحة وقد يهوى بالنفس فى ضلالات تحرمها خير الدنيا والآخرة)). أما إبراهيم الهلباوى فقد كتب فى مجلة الهلال- ديسمبر ١٩٣٩، أنه: (تعلم مما سمعه من أساتذته فى الأزهر أن يُبغض الأفغانى على غير معرفة بوصفه ملحداً جاء إلى مصر ليؤسس حزباً يُبشر بالإلحاد بين المصريين)).أما سليم بك العنحورى، وكان من مريدى الأفغانى وأعوانه فى مصر فقد كتب فى شرح ديوان (**سحرهاروت**) أن جمال الدين عندما كان فى الهند فقد((برز فى علم الاديان حتى أفضى به ذلك الى الالحاد و القول بقدم العالم)) (٢٥).

وهكذا نجد أن صفتى الزندقة و الالحاد قد أطلقهما معاصرو الأفغانى عليه ومنهم بعض مريديه. ولم يكن هدف لويس عوض إلصاق هاتين الصفتين بالأفغانى (فهو أرفع من استخدم لغة الأصوليين) وإنما كان الهدف هو وضع السياق التاريخى (أمام القارئ) لمجمل الظروف والمناسبات التى تخلقت فيها هاتان الصفتان، والأشخاص الذين أطلقوهما على الأفغانى، ثم مناقشة هذا السياق: هل كان الأفغانى زنديقاً وملحداً فعلا؟ وإذا كانت كتاباته (خصوصاً فى الرد على الدهريين ومرحلة العروة الوثقى) ومواقفه تشير بوضوح إلى نزعة أصولية، جاهر فيها بالخلافة العثمانية والدفاع عن تطبيق الشريعة الخ، فكيف أتهم بهاتين الصفتين: الزندقة والإلحاد؟ وهل

قام إلحاد الأفغانى (طبقاً لوصف معاصريه) على أسس فلسفية اقتنع بها ودافع عنها بشكل مبدئى، أم أن هناك خطأ وقع فيه من وصفوه بها، خاصة وأن سلوك الأفغانى نفسه قد ساعدهم على هذا الاعتقاد، مثل انضمامه إلى الجمعيات الماسونية، وانتقاله بين أكثر من محفل ماسونى. كل هذه الأسئلة -وغيرها كثير- يستنبطها لويس عوض من مجمل ما كتب عن الأفغانى ويضعها أمام القارئ فى تصاعد دراماتيكى يساعد على فهم سلوك تلك الشخصية، فهل نُقدر له هذا الجهد (مع حق الاختلاف لمن يريد أن يختلف ولكن على أسس موضوعية) أم نرجمه لأنه احترم عقله وحكم ضميره ورفض أن يكون نسخة مكررة مختومة بختم الثقافة السائدة، بعد يوليو ١٩٥٢ مثله مثل الذين لا يطيقون تطبيق مبدأ حق الاختلاف، وكأن إقرار هذا الحق يمس مصالحهم الشخصية؟ وإذا كان الأستاذ الناقد الذى ردد كلام محمد عمارة قد تشكك فى مصادر لويس عوض، فلنقرأ ما كتبه عبد الوهاب المسيرى عن الماسونية التى انضم إليها الأفغانى فترة من حياته ((... وكانت الماسونية فى تلك المرحلة (القرن الثامن عشر) حركة إيمانية ربوبية، ولكنها كانت تحوى داخلها كل معالم التفكير الإلحادى الذى يُسقط الإله تماماً. وكانت عقلانية ذات رموز صوفية، وتضم أفكاراً عالمية ومحلية. وربما جعلتها هذه الصيغة الاسفنجية تحقق هذا النجاح الباهر، فهى تستخدم ديباجات ضبابية لتحقيق أهداف إلحادية)) هذا هو الموقف الفكرى للماسونية، فى القرن الثامن عشر، أما موقفها فى نهاية القرن التاسع عشر، فقد ((ظهرت الماسونية الثانية التى تتخذ موقفاً إلحادياً أكثر صراحة، فقرر محفل الشرق الأعظم فى فرنسا ١٨٧٧ استبعاد أى بقايا إيمانية من الفكر الماسونى)) وهذه هى الفترة التى انضم فيها الأفغانى للمحافل الماسونية، ولكن هل كان انضمام الأفغانى للماسونية عن إقتناع بأهدافها الفلسفية والإنسانية أم لأهداف سياسية؟ كتب عبد الوهاب المسيرى ((... ولكن الماسونية البريطانية لم تكن هى الماسونية الوحيدة التى انتشرت فى المستعمرات، إذ إن الصراع الإمبريالى على العالم انعكس من خلال صراع بين الحركات والمحافل الماسونية، فكان كل محفل ماسونى يخدم مصلحة بلد ويمثله ...إلخ))، ((ويبدو أن بعض الشخصيات المهمة فى العالم العربى أرادت أن تستفيد من هذا الصراع، خصوصا أن أعضاء هذه المحافل كانوا من الأجانب ذوى الحقوق والإمتيازات الخاصة المقصورة عليهم. فكان الدعاة المحليون ينخرطون فى هذه المحافل بغية توظيفها فى خدمة أهدافهم، وحتى يتمتعوا بالمزايا الممنوحة لهم. وكان من بين هؤلاء الأفغانى والشيخ محمد عبده والأمير عبد القادر الجزائرى))[٢٦].

تبقى ملحوظة أخيرة أضعها أمام القارئ: كتب لويس عوض دراسته عن الأفغانى فى ٢٥٥ صفحة من القطع الكبير، فهل النقد يكون فى صفحة و أقل من نصف الصفحة، كما فعل الأستاذ الناقد اليسارى؟ وهل يكون السبب أن هذا هو بالكاد الحجم الذى يستحقه لويس عوض، بمراعاة أن كل كتاباته من الرماد الذى تذروه الرياح، ولن يبقى منه شئ، أى شئ، حسب تصنيف الأستاذ الناقد فى كتابه المعنون: (أوراق أخرى من الرماد والجمر) ؟

جمال الدين الأفغانى وأحمد لطفى السيد:

كتب الأفغانى فى رسالة الرد على الدهريين: ((النيتشر، اسم للطبيعة، وطريقة النيتشر هى تلك الطريقة الدهرية التى ظهرت ببلاد اليونان فى القرن الرابع والثالث قبل ميلاد المسيح و مقصد أرباب هذه الطريقة، محو الأديان ووضع أساس الإباحة والاشتراك فى الأموال والإبضاع بين الناس عامة)) (وفى الهامش: البضع بضم الباء النكاح. والمباضعة والإبضاع بكسر الهمزة المجامعة بين الرجل والمرأة) وفى الفصل الأول يقول ((النيتشرية جرثومة الفساد وأرومة الاداد وخراب البلاد وبها هلاك العباد))[٢٧].

فهل هذا الموقف من العلوم الطبيعية يختلف عن موقف الأصولية الدينية المعاصرة؟

وفى حفل افتتاح الجامعة الجديدة باستانبول، ألقى الأفغاني محاضرة قال فيها ((أما الآن فالملة الإسلامية قد بدأت تستيقظ فى هذه البلاد ولله الحمد بفضل أمير المؤمنين، ظل رب العالمين، أيد الله الدين والدولة بفضله وبفضل وزرائه الحكماء الراشدين))[٢٨]. هذا هو الأفغانى الذى تدافع الثقافة السائدة عنه: والرجل واضح: فالسلطان هو((ظل رب العالمين)) أما وزراؤه فهم ((الحكام الراشدون)).

وفى خطاب أرسله الأفغانى إلى شخصية تركية، يكتب عن إعجابه وتأثره بشخصيتين تاريخيتين (كتب عنهما المؤرخون حبهما لسفك الدماء والعداء للبشرية): أبو مسلم الخراسانى (مؤسس الخلافة العباسية)، وبطرس الناسك(مشعل الحروب الصليبية). ويتخذ من هاتين الشخصيتين مثالا يجب أن ُيحتذى. وهكذا كان الأفغانى ُيبشر بالإسلام الراديكالى،القائم على العنف الدموى، بتصفية الخصوم السياسيين وقهر المحكومين. كتب محمد سعيد العشماوى: ((فور وفاة أبى العباس السفاح وولاية أبى جعفر المنصور دعا عمه عبد الله بن على إلى خلافته هو بدلا من المنصور،فقتله المنصور، ثم خرج أبو مسلم الخراسانى على المنصور فقتله كذلك....وأن العباسيين بدأوا حكمهم بنبش قبور الخلفاء الأمويين،ثم القضاء على من بقى منهم فى مذبحة فظيعة.وأخرجوا جثة هشام بن عبد الملك من القبر وصلبوها وضربوها بالسياط ثم أحرقوها))[٢٩].

هذا هو الأفغانى إذن: يقتدى بنموذجين من أسوأ النماذج فى تاريخ البشرية، نموذجين انتهجا طريق العنف الدموى، وبالتالى اكتسب الأفغانى صفة مؤسس الإرهاب فى نهاية القرن التاسع عشر، ومن ثم فقد فتح الطريق لكل الفرق الإرهابية التى تلته وكلها تحتكم للمصحف و السيف.

أما الحاكم الذى يتمناه الأفغانى، فإنه ((لا يحتاج إلى بذل النفقات، ولا تكثير الجيوش، ولا مظاهرة الدول العظيمة ولا مداخلة أعوان التمدن وأنصار الحرية، ويستغنى عن كل هذا بالسير على نهج الخلفاء الراشدين والرجوع إلى الأصول الأولى من الديانة الإسلامية))[٣٠] وأعتقد أن هذه الفقرة كافية بذاتها. فالأفغانى صريح، ويعلن أنه أصولى صميم، فمجرد السير على نهج الخلفاء الراشدين والرجوع إلى الأصول الأولى من الديانة الإسلامية،كفيل بأن يجعلنا نستغنى عن كل إنجازات البشرية،وحسب نص الأفغانى فلن نضطر إلى ((مظاهرة الدول العظيمة ولا مداخلة أعوان التمدن وأنصار الحرية)).

أما الشئ الجدير بالإنتباه، فهو أن الأفغانى وهوُ يروج لتيار الأصولية، إنما كان يهتدى بمؤسس الأصولية المسيحية (مارتن لوثر)[٣١] فما هى (البروتستانتية)التى أثارت إعجاب الأفغانى إلى درجة الاهتداء بها ؟

كتب إمام عبد الفتاح إمام ((لو إفترضنا أن الطاغية طلب من رجال الدين أن ُيبرروا أمام الناس،أفعاله الاستبدادية وسلوكه السيئ، فلن يجد،فى ظنى،أروع من المقدمة التى يبدأ منها زعماء البروتستانتية، فالمقدمة التى يبدأ منها "مارتن لوثر" و "جون كالفن" هى أن الطبيعة البشرية فاسدة، وما يرتكبه المرء من شرور إنما يعود فى أساسه إلى هذه الطبيعة،فجميع أفعالنا تتسم بوصمة الطبيعة الشريرة الفاسدة، وكل ما فيها من صلاح فمرده إلى الله لا إلى أنفسنا))،ويعقب إمام قائلا ((وهكذا نجد الإنسان عند زعماء البروتستانتية((موجوداً ساقطاً)) كما أنه ((لا يوجد فى فكر (لوثر) أو (كالفن) أى مجال لأى نوع من أنواع العقد الاجتماعى أو سيادة الشعب)). وهى ذات النظرة التى تعامل بها الأفغانى مع الشعب حيث كان ((مع عدم إدخال العامة فى مسألة

الحكام (ذنب ثعلب) يُستعمل فى رفع الغبار، وانما أعطاهم سيفاً، لأن الرحمة ليس لها دور فى مملكة العالم التى هى خادمة لغضب الرب ضد الأشرار وتمهيد عادل لجهنم والموت الأبدى)) ويشير (لوثر) إلى أن((اليد التى تحمل السيف وتذبح ليست يد الإنسان، وإنما هى يد الله. إن الله هو الذى يشنق، ويعذب، ويقطع الرأس، فكل هذه الأفعال هى أفعاله وأحكامه)). ويقول (لوثر) أيضاً ((أمراء هذا العالم آلهة، والناس العاديون هم الشيطان. إنى لأفضل أن أحتمل أميراً يرتكب الخطأ على شعب يفعل الصواب))

أما (جون كالفن) فهو يرى أن ((السلطة والسلطان ينبعان من الله، وليس من الناخبين)) كما أن ((مرتبة الحاكم أشرف المراتب على حد قوله فهو نائب الله، ومقاومته مقاومة لله)) ليس هذا فقط، بل إن ((الحاكم السيئ هو عقاب للناس على خطاياهم، وهو يستحق خضوع رعاياه غير المشروط له، وبما لا يقل عما يستحقه الحاكم الصالح، ذلك لأن الخضوع ليس للشخص، ولكنه للمنصب، وللمنصب جلالة لا يمكن إنتهاكها)) وفى تعقيبه على هذا الكلام، كتب إمام ((وهكذا يردد (كالفن) ذلك التبرير الذى يقول إن الطغيان والهزائم الحربية والنكبات السياسية، إنما هى غضب من الله وعقاب للناس لأنهم ابتعدوا عنه. قيل هذا بعد هزيمة ٦٧ المروعة التى حلت بنا بسبب بعدنا عن الله (كما لو أن الإسرائيليين كانوا أقرب اليه منا)[٣٢].

والشئ الملفت للانتباه أن البذرة الضارة التى ألقاها الأفغانى قد أثمرت، إذْ أنه فى اليوم التالى مباشرة لهزيمة يونيو ١٩٦٧ أرسل عبد الناصر رسالة إلى الملك حسين جاء فيها ((..وهذه إرادة الله لعل فى إرادته لنا خيراً. إننا نؤمن بالله ولا يمكن أن يتخلى الله عنا، ولعل الأيام القادمة تأتينا بنصر من عنده))[٣٣] وهذا بخلاف ما ردده الأصوليون عقب الهزيمة التى أرجعوا سببها إلى البعد عن الله، وقد أعلن أحدهم فى التليفزيون أنه صلى ركعتين شكراً يوم الهزيمة حتى لا يستمر الحكم الشيوعى (هكذا)، وبذلك ردد هذا الأصولى كلام (كالفن)–أستاذ الأفغانى–((الحاكم السيئ هو عقاب للناس على خطاياهم)).

والنزعة الأصولية عند الأفغانى، لها–كذلك–وجه آخر–فهو يدعو الشعوب التى تعتنق الإسلام إلى نبذ الاعتزاز القومى فى مقابل التمسك بالرابطة الدينية. لقد استاءت الثقافة السائدة(من كتاب اليمين وكتاب اليسار) من لويس عوض لأنه وصف الأفغانى بأنه ((عدو للشعور القومى والحركات الاستقلالية))دون تحليل، من قبل الثقافة السائدة لكلمات الأفغانى، أما ما كتبه لويس عوض فهو((لقد كانت رسالة الأفغانى فى(العروة الوثقى) هى نسف الشعور القومى وتدعيم الشعور الدينى كأساس لمقاومة الاستعمار ولانحراف الحكام، ولم يكن هناك مستفيد مباشرة من هذا التيار يومئذ إلا الدولة العثمانية والسلطان عبد الحميد، أما المستفيد بطريقة غير مباشرة فقد كان الاستعمار فى الخارج وأصحاب الحكم المطلق فى الداخل))[٣٤].

فهل كان لويس عوض متجنياً على الأفغانى، أم كان يقدم للقارئ تحليلا دقيقاً لأخطر ما كان الأفغانى يُروج له كنتيجة طبيعية لمنطلقاته الأصولية ؟

كتبت هالة مصطفى ((...ولم تكن أفكار الأفغانى حول(الوطنية) بعيدة هى الأخرى عن هذا الجدل، فبينما يراه طاهر عبد الحكيم فى حديثه عن(الوطنية)متخلصاً من العصبية الدينية والقومية، يعتقد حورانى (البرت حورانى، الفكر العربى فى عصر النهضة) أنه كان على العكس مدافعاً عن العصبية الدينية ...

الكاتب ألبرت حوراني يكون أكثر موضوعية وأكثر وعيا بكتابات الأفغاني المعادى لأى شعور قومى وأن الانتماء لديه يكون للدين لا للوطن لذلك كان ألبرت حوراني صادقاً وهو يكتب عن الأفغاني أنه كان مدافعا عن العصبية الدينية ورفض الاعتقاد الشائع فى أوروبا بأن التعصب القومى خير إلخ.

فهل ألبرت حوراني جاسوس وعميل أو هو واحد من ((الصهاينة والمستشرقين)) كما كتب ناقد ماركسى عندما اتهم لويس عوض بأنه اعتمد على كتاب صهاينه ومستشرقين فى كتابه عن الأفغاني فنشكك فى قراءته الخاصة لأصولية الأفغاني؟ وهل يستطيع أى أصولى لا يحتمل أن تهتز صورة الأفغاني التى حددتها له الثقافة السائدة-أن يزعم ذلك فى مواجهة طارق البشرى الذى كتب ((..ويمكن هنا الإشارة إلى ما يقوله البرت حوراني فى كتابه (**الأقليات فى العالم العربى**) من أن الأقباط مصريون كاملون كجيرانهم المسلمين، وأن لهم ذات الانتماءات الوطنية بحكم الشعور وبحكم الضرورة، وأنهم خلال الحكم البريطانى لم يحاولوا قط أن يرموا بثقلهم مع الانجليز كحماة لهم ضد السيطرة الإسلامية))[٣٦].

والآن لنحتكم إلى كتابات الأفغاني، فهو مثلا يطلب من المسلمين أن((يعتصموا بحبال الرابطة الدينية التى هى أحكم رابطة اجتمع فيها التركى بالعربى والفارسى بالهندى والمصرى بالغربى وقامت لهم مقام الرابطة الجنسية))[٣٧] وكتب أيضا ((لا جنسية للمسلمين إلا فى دينهم))[٣٨] وكرر ذات المعنى فكتب ((وعلمنا وعلم العقلاء أجمعين أن المسلمين لا يعرفون لهم جنسية إلا فى دينهم واعتقادهم))[٣٩] أما أخطر ما روج له الأفغاني فهو إقناع الشعوب بقبول الاحتلال الأجنبى وعدم مقاومة الاستعمار تأسياً على قاعدة (الرابطة الدينية) التى ألح كثيرًا فى الترويج لها وإقناع الشعوب بها، فقد كتب ((.. هذا ما أرشدنا إليه سير المسلمين من يوم نشأة دينهم إلى الآن، لا يتقيدون برابطة الشعوب وعصبيات الأجناس، وإنما ينظرون إلى جامعة الدين، لهذا نرى المغربى لا ينفر من سلطة التركى، والفارسى يقبل سيادة العربى والهندى يذعن لرياسة الأفغاني، لا إشمئزاز عند أحد منهم ولا انقباض))[٤٠].

أليس من حق كل مصرى لا زال يمتلك عقلاً سليماً ووجداناً نقياً أن يسأل هذا السؤال المشروع: ماذا يحدث لو أن الأصوليين المعاصرين الذين يشايعون الأفغاني ويروجون لأفكاره، فرضوا على المسئولين بوزارة التعليم تدريس كتابات الأفغاني على طلبة المدارس والجامعات؟ هل هناك نتيجة أخرى غير تخريج آلاف الأصوليين كل عام؟ يحتقرون معنى الوطن، ولا يعترفون إلا بـ (الرابطة الدينية) ؟ أما السؤال الذى لم يجرؤ أكبر مريدى الأفغاني على الإجابة عليه أو حتى التعرض له فهو: بأى حق يمتلك جمال الدين الشهير بالأفغاني، جرأة الافتئات على الشعوب وتزوير ولاءاتهم الوطنية والتحدث باسمهم وتصويرهم فى حالة سعادة ورضا بالاحتلال تأسياً على الرابطة الدينية ((لهذا نرى المغربى لا ينفر من سلطة التركى الخ))، وهل هناك مسوغ لمناصرة الاستعمار وتكريس الاحتلال أكثر من هذا المسوغ؟ وهل كان لويس عوض متجنياً أو حتى مغالياً عندما ذكر أن رسالة الأفغاني فى العروة الوثقى هى ((نسف الشعور القومى))؟ أم كان يذكر حقيقة صارخة، لاهبة، كلهيب شمس بؤونة؟ ومع كل ذلك ترفض الثقافة السائدة بعد يوليو١٩٥٢ الاعتراف بها لأنها لازالت تروج لأفكار هذا الأصولى، الذى كان يدعو لتدمير الروح القومية لدى الشعوب وإقناعها برابطة زائفة تناصر الاستعمار وتكرس الاحتلال على أساس دينى، وعلى يديه تخرج الكثير من الأصوليين، يسجدون فى محرابه ولا يحتملون كلمة نقدُ تكتب عنه، ويهاجمون أى بحث يتناول كتاباته وأفكاره وتنقلاته وتصرفاته، مهما كان هذا البحث جاداً وموثقاً.

والمتتبع لأغلب ما يكتب فى الثقافة السائدة بعد يوليو ١٩٥٢، يلاحظ أنها حققت درجة عالية من الاتساق مع نفسها: إذ تدافع عن الأفغاني المعادى للشعور القومى، والمناصر للاحتلال

على أساس دينى فهى تعادى بنفس الدرجة كل من يطالب المصريين بالتمسك بقوميتهم المصرية والاعتزاز بها وكل من يدافع عن قيم وآليات الليبرالية وترسيخ دعائم الدولة المدنية، لذلك تم تصويب سهم الأصولية على مفكرين عظام: أحمد لطفى السيد، سلامة موسى، طه حسين.. إلخ، حتى الشيخ على عبد الرازق لم ينج من سهامهم الأصولية (حتى الآن) لمجرد أنه اختلف معهم ورفض فكرة الخلافة الإسلامية، رغم أنه يؤسس رأيه بمرجعية دينية[٤١].

وسوف أختار أحمد لطفى السيد (١٨٧٢-١٩٦٣) بوصفه نموذجا. فقد عمدت الثقافة السائدة (بعد يوليو ٥٢) إلى تشويه صورته، وارتكزت (وهى تقوم بعملية التشويه)على أساس انتمائه الطبقى، وأنه من سلالة أعيان، وبالتالى كان يدافع عن سلطة الأعيان، وكانت اللغة السائدة بعد يوليو ١٩٥٢، هى اللغة السياسية، وأغمض الكتاب عيونهم وعقولهم ووجدانهم على أهم جانب فى أى ثقافة وطنية، أى الجانب الثقافى للشعب، بمفهوم الثقافة القومية، بكل ما يحمله هذا المفهوم من تراث، ما يستدعيه من دلالات، وتم التركيز على الجانب السياسى والانتماء الطبقى لمفكر مثل لطفى السيد، ولم تحاول هذه الثقافة السائدة إبراز مشروعه الفكرى للأجيال التالية له. فماذا كتب لطفى السيد، الذى قلما يُشار إلى كتاباته، فى مقابل الانبهار والإعجاب بشخصية الأفغانى ؟

عن مفهوم الوطن كتب يصف نشأته ((نشأت فى أسرة مصرية صميمة لا تعرف إلا الوطن المصرى ولا تعتز إلا بالمصرية، ولا تنتمى إلا إلى مصر، ذلك البلد الطيب الذى نشأ التمدن فيه منذ أقدم العصور، وله من الثروة الطبيعية والشرف القديم ما يكفل له الرقى والمجد))[٤٢] ولأن مفهوم الوطن راسخ فى عقل ووجدان لطفى السيد، نجد ذات الفكرة تلح عليه، فيكتب بوضوح أكثر ((إننا نحن المصريين نحب بلادنا ولا نقبل مطلقاً أن ننتسب إلى وطن غير مصر مهما كانت أصولنا حجازية أو بربرية أو شركسية أو سورية أو رومية))[٤٣].

وإذا كان هناك إجماع بين المؤرخين على أن الخديو إسماعيل (رغم الديون، ورغم أى شئ يمكن أن يقال عن سلوكه) هو الأفضل بكل المقاييس، من ابنه توفيق، الذى هو صنيعة انجليزية، دون أدنى شك، فما هو سر محاولات الأفغانى العديدة لخلع إسماعيل وتعيين ابنه توفيق بدلا منه، حتى نجح الأفغانى فى النهاية وانتصرت إرادة الانجليز بخلع إسماعيل وتعيين عميلهم توفيق؟ وإذا كانت هذه هى الحقيقة، فلماذا صبت الثقافة السائدة حمم غضبها على لويس عوض الذى أبرز الدور المشبوه الذى لعبه الأفغانى فى خلع إسماعيل وتعيين توفيق؟ والآن لنقرأ ما كتبه لطفى السيد عن توفيق: ((وتبدأ سياسة الوفاق من عهد الخديو محمد توفيق فقد دخل الانجليز مصر على وفاق بينه وبينهم فألغوا الجيش المصرى، واستبدلوا به جيشاً صغيراً ضباطه من الانجليز، ثم محوا العلوم الحربية الواسعة فى المدرسة الحربية))، ((..وقد دل هذا التصرف فى الجيش على أن الغرض منه إضعاف مصر لا تقويتها. وتلك كانت إحدى نتائج الوفاق والتسليم للانجليز بعمل ما يريدون))[٤٤].

وكتب لطفى السيد ((..وكنت منذ زمن طويل أنادى بأن مصر للمصريين، وأن المصرى هو الذى الذى لا يعرف له وطناً آخر غير مصر. أما الذى له وطنان: يقيم فى مصر، ويتخذ له وطناً آخر على سبيل الاحتياط، فبعيد عليه أن يكون مصرياً بمعنى الكلمة))[٤٥]، وكتب أيضاً((ولكنى كنت أريد أن يتحمل كل قاطن فى مصر من الواجبات ما يتحمله المصريون لتحقيق القومية المصرية. فقد كان من السلف من يقول بأن أرض الإسلام وطن لكل المسلمين، وتلك قاعدة استعمارية، تنتفع بها كل أمة مستعمرة تطمع فى توسيع أملاكها ونشر نفوذها كل يوم فيما حواليها من البلاد. تلك قاعدة تتمشى بغاية السهولة مع العنصر القوى الذى يفتح البلاد باسم الدين))، وكتب((..ولهذا أصبحت هذه القاعدة لاحق لها من البقاء، لأنها لا تتمشى مع الحالة

الراهنة للأمم الإسلامية وأطماعها، فلم يبق إلا أن يحل محلها المذهب الوحيد المتفق مع أطماع كل أمة شرقية لها وطن محدد، وهو مذهب الوطنية))، وكتب((.. لا يفهم مما أقول أننى كنت أدعو إلى التفريق بين العناصر المؤلفة لكتلة السكان المصريين، بل على ضد ذلك كنت أدعو للجامعة المصرية. دعوت الذين يتبرمون بالجنسية المصرية التى كسبوها بالإقامة فى مصر أن لا يفروا بأحاديثهم وبأعمالهم من الإنتساب إلى هذه الجنسية الشريفة. يقيمون بأجسامهم فى مصر، وعقولهم وقلوبهم تتجه غالباً خارج حدودها إلى الأوطان التى ضنت عليهم بخيرها))، وكتب((إن مصريتنا تقضى علينا أن يكون وطننا هو قبلتنا وأن نكرم أنفسنا ونكرم وطننا فلا ننتسب إلى وطن غيره ونخصه بخيرنا))[٤٦].

وبهذا يكون لطفى السيد قد امتلك شجاعة الرد على الفكر الأصولى الذى كان الأفغانى يروج له، وهذه الشجاعة ما كان لها أن توجد دون هذا الوعى بمفهوم الوطن، ودون توافر الحس القومى، بل الاعتزاز بقوميته المصرية، ويؤكد ذلك أن الفكرة كانت تلح عليه كثيراً، فكتب فى الجريدة ((إن أرض الإسلام وطن لكل المسلمين، هى قاعدة استعمارية، يفضح التحدث بها كل أمة مستعمرة، تطمع فى توسيع أملاكها ونشر نفوذها))[٤٧]، وفى مقال آخر كتب ((الإسلام ليس لمسلم بوطن، فوحدة الاعتقاد الدينى ليست كافية لإقامة وحدة التضامن الوطنى))[٤٨]، وفى مقال آخر يوضح ضرورة الاعتماد على الذات، وكان يرد بذلك على الأفكار التى كانت مطروحة آنذاك، وبصفة خاصة أفكار مصطفى كامل الذى كان يرى ضرورة الارتباط بالدولة العلية وصاحبة السيادة على مصر، وطالب ببقاء الصلة قوية، بين عابدين/ ويلدز قوية متينة[٤٩]، رداً على ذلك كتب لطفى السيد ((يجب ألا نقع مرة ثانية فى حبائل ذلك الوهم القديم الذى كان يراود أمتنا الوقت بعد الوقت، إذْ كان يقال مرة أن فرنسا ستحرر بلادنا ومرة أن الدولة العلية ستقوى وبحقنا عليها تسفك دماء أبطالها لتخرج الانجليز من بلادنا، ثم بعد ذلك تتركنا لأنفسنا أحراراً نتصرف فيها بما نشاء. ولابد لنا من عزة تربأ بنا عن أن نطلب من غيرنا أن يأتى ليحرر نفوسنا من الرق،وقلوبنا من عبادة القوى. إن الاعتماد على الموازنة الدولية والمعاهدات الدولية والتصريحات البرلمانية، صار من المودة القديمة، فلا ينفع مصر شيئاً كثيراً، إنما الذى ينفعها هو ألا تنى لحظة واحدة عن العمل لذاتها وعن إثبات شخصيتها وقوميتها))[٥٠].

وفى مقابل الاتجاه الأصولى المعادى للعلوم الطبيعية والمعادى للانتماء الوطنى والمعادى للخصوصية القومية لكل شعب، فى مقابل هذا الاتجاه الذى بدأه الأفغانى ومشى على نهجه رشيد رضا، وعبد العزيز جاويش، وحسن البنا الخ. كان ثمة تيار ليبرالى تصدى لهذا التيار الأصولى، فنجد أحمد لطفى السيد فى تعريفه لمفهوم الدولة يكتب: ((إن لها وظائف محددة هى الحفاظ على الأمن والعدل والدفاع عن المجتمع ضد العدوان، ويحق للدولة (بهذه الوظائف) التدخل فى حقوق الفرد أما ماعدا ذلك، فأى تدخل منها جائر، مع العلم أن بعض أنواع التدخل أشد خطراً من سواه، وخصوصاً العبث بحرية القضاء، أو بحرية الكتابة والقول والنشر أو بحرية تأليف الأحزاب))[٥١].

رغم هذا الجهد الفكرى الذى قدمه أحمد لطفى السيد فى مقاومة الفكر الأصولى وفى محاولة ترسيخ دعائم الدولة المدنية، رغم ذلك نجد أن الثقافة السائدة بعد يوليو ١٩٥٢ لم تر فيه إلا أنه إقطاعى سليل إقطاعيين. وقد شارك كاتب مسرحى أكن له كل الحب والإحترام فى ترديد لغة الثقافة السائدة. فكتب عن لطفى السيد أنه ((كان الإبن البار لطبقته والحريص الدائم على رعاية مصالحها وتثبيت كيانها وتحقيق أطماعها وتطلعاتها فى السياسة والحكم. ولهذا نراه يسارع إلى موقف الحزب الإقطاعى البحت (حزب الأحرار الدستوريين)وكتب أيضاً((...وفجأة نرى لطفى

السيد عام ١٩٠٧ مؤيداً من الأعيان يرأس تحرير صحيفة الجريدة لتقف فى وجه(اللواء) والحزب الوطنى الذى تعبر عنه))[٥٢].

أى أن الهم الأساسى عند الكاتب نعمان عاشور هو أن لطفى السيد رأس تحرير (الجريدة) بتأييد من الأعيان، أما ماذا كتب لطفى السيد، وما التحليل الموضوعى لكتاباته،فهذه أشياء لم يرد لها ذكر.

وهكذا نجد أن الثقافة السائدة بعد يوليو ١٩٥٢ عكست بصمتها على كاتب مسرحى جاد مثل نعمان عاشور تميز بعفة النفس واحترام الذات ولم يسع لتحقيق أغراض شخصيته، ومع ذلك عندما كتب عن الأفغانى ولطفى السيد ردد لغة الثقافة السائدة الناصرة للأول الذى كان يسعى لهدم أى انتماء وطنى وتدمير أى شعور قومى ضد الثانى الذى كان يسعى إلى تعزيز الانتماء الوطنى وتعميق الشعور بالقومية المصرية وترسيخ دعائم الدولة المدنية.

كتب الأستاذ فهمى هويدى عن الفترة السابقة على يوليو ١٩٥٢ قائلا: ((...ولأن الانكسار كان شديداً والتفوق الغربى بدا باهراً، فقد استحكمت حالة الهزيمة الحضارية وعششت فى العقل العربى والاسلامى منذ بداية القرن التاسع عشر على الأقل، الأمر الذى تجلى بوجه أخص فى تركيا وإيران ومصر وتونس، حيث رجحت كفة دعاة التغريب والإلحاد لأكثر من قرن من الزمان. ولكن ذلك المعسكر اهتزت أركانه ومسلماته بقيام ثورة يوليو المصرية فى عام ١٩٥٢ التى فجرت حركة التحرر الوطنى واعتبرت أهم تمرد معاصر على ثقافة الالتحاق بالغرب. وعند بعض الباحثين—ونحن منهم—فإن الدور الذى أدته ثورة يوليو على صعيد تحريك مشاعر الاستقلال الحضارى له إسهامه الذى لا ينكر فى بروز الظاهرة الإسلامية الأصولية التى برزت لاحقاً فى السبعينات وما بعدها، رغم الاشتباك المبكر الذى حدث بين قادة الثورة والحركة الإسلامية المصرية فى الخمسينات)).

وبهذا الدور الذى قام به ضباط يوليو ١٩٥٢ نحو((بروز الظاهرة الإسلامية الأصولية،فقد صدق الأستاذ فهمى هويدى وهو يقرر فى ذات المقال((فى هذه الأجواء برز جيل أقل انبهاراً بالنموذج الغربى،وأكثر قدرة على التحلل من هيمنته بل نقده أحياناً على النحو الذى فعله الدكتور جلال أمين))[٥٣].

وهكذا: بشهادة الاستاذ فهمى هويدى، وهو كاتب مع إقامة الدولة الدينية، ويعترف بأن المسلم لا يستطيع ((أن يلقى ربه بضمير مستريح ما لم يكن أصولياً))[٥٤] تتأكد الحقيقة التى يرفض البعض تصديقها وهى أن التدشين الحقيقى للأصولية الإسلامية فى مصر بدأ بعد يوليو ١٩٥٢ وأنه بفضل عدد كبير من الكتاب (الأقل إنبهاراً بالنموذج الغربى) أى المعادين لآليات الليبرالية؛ فإن هذه الأصولية نمت واستشرت وأصبحت (أو أمست) تهدد البنيان الاجتماعى لنا نحن المصريين، بعد أن طغت لغة التكفير وجرائم إهدار الدم والمطالبة بفصل الزوج عن زوجته، وهدم تراث أجدادنا المصريين القدماء لأنه من مخلفات عصور (الوثنية)[٥٥] ويقتل الإبن أمه لمجرد أنها أقامت طقساً شعبيا(الزار)[٥٦] إلى آخر الأمثلة التى تجعل المجتمع المصرى يرتد إلى عصور الظلمات بعد أن ودعنا القرن العشرين الميلادى.

المراجع والهوامش:

(١) نقلا عن **الموسوعة العربية الميسرة**، ط١؛ عام ١٩٦٥.

(٢) نعمان عاشور: **بطولات مصرية**: من عمر مكرم إلى بيرم التونسى، مطبوعات دار روز اليوسف؛ طبعة عام ١٩٧٣، ص٥٧.

(٣) المصدر السابق، ص ٥٨،٥٧.

(٤) المصدر السابق، ص ٦٣.

(٥) المصدر السابق ، ص ٥٩.

(٦) المصدر السابق ، ص ٥٩.

(٧) أحمد بهاء الدين: **أيام لها تاريخ**، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر- ط٣-١٩٦٧- ص ١٦.

(٨) جمال الدين الأفغاني- **العروة الوثقى**-١٨٨٤/٨/٢٤.

(٩) أحمد بهاء الدين ، المصدر السابق، ص ١٧.

(١٠) صلاح عبد الصبور: **قصة الضمير المصري الحديث-بين الاسلام والعروبة والتغريب**، مطبوعات (اقرأ) اللبنانية- ص ٦٢

(١١) السابق، ص ٦٤.

(١٢) السابق، ص ٦٤.

(١٣) السابق، ص ٦٥.

(١٤) السابق، ص ٦٦.

(١٥) حسن حنفي **جمال الدين الأفغاني**- هيئة الكتاب- مكتبة الأسرة- عام ١٩٩٩- ص ١١.

(١٦) في المنيا فرضت الجماعات الإسلامية الجزية على المسيحيين، وتم إعدام ٤٠ مسيحياً رفضوا دفع الجزية (صحيفة **الأهالي**، ١٩٩٧/٣/١٩) كما صرح المرشد العام لجماعة الإخوان المسلمين (الأستاذ مصطفى مشهور) بوجوب فرض الجزية على المسيحيين في الدولة الإسلامية وإعفاء المسيحيين من الخدمة في القوات المسلحة (انظر نص الحوار الذي أجراه الأستاذ خالد داوود مع المتحدث باسم الإخوان المسلمين- **صحيفة الأهرام ويكلي** ٣-٩ أبريل ١٩٩٧.

(١٧) حسن حنفي، **مقدمة في علم الاستغراب**، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط٢، ١٩٩٤، ص ٢٢.

(١٨) أيمن الياسيني: **الإسلام والعرش**، ترجمة سيد زهران، كتاب الأهالي، عدد ٢٦، يونيو ١٩٩٠، هامش بقلم المترجم ص ٣٧.

(١٩) هالة مصطفى : **الإسلام السياسي في مصر** ، من حركة الإصلاح إلى جماعات العنف، مركز الدراسات السياسة والاستراتيجية بالأهرام- عام ١٩٩٢- ص٣٨.

(٢٠) السابق ، ص ٤٠.

(٢١) السابق ، ص ٤١.

(٢٢) السابق ، ص ٤٠، ٤١.

(٢٣) لويس عوض: تاريخ الفكر المصري الحديث، المبحث الثاني، مكتبة مدبولي، عام ١٩٨٦، ٨٤/١ ، ١٧٥.

(٢٤) فاروق عبد القادر (**أوراق أخرى من الرماد والجمر**، متابعات مصرية وعربية ١٩٨٦، ١٩٨٩)، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر ، ١٩٩٠ الصفحات من ١٩٢ ، ٢١٠.

(٢٥) لويس عوض ، مرجع سبق ذكره، من ص ٥٦-٧٣.

(٢٦) عبد الوهاب المسيري: **الجمعيات السرية في العالم**، سلسة كتاب الهلال- نوفمبر ١٩٩٣، من ص ٩٩، ١٠٣.

(٢٧) محمد عبده : **الثائر جمال الدين الأفغاني**، ورسالة الرد على الدهريين ، كتاب الهلال، عدد ٢٧٤، أكتوبر ١٩٧٣، ص ١١٨ وما بعدها.

(٢٨) لويس عوض، مرجع سبق ذكره، ص٥٥.

(٢٩) محمد سعيد العشماوي : **الخلافة الإسلامية**، فصل (الخلافة العباسية) .

(٣٠) رشيد رضا، ج ١ص ٣٠٩ مقتبس في لويس عوض، مرجع سبق ذكره، ص ٢١١.

(٣١) هالة مصطفى، مصدر سابق، ص ٤١،٤٠.

(٣٢) إمام عبد الفتاح إمام : **الطاغية**، دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي، مرجع سبق ذكره سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٨٣، مارس ١٩٩٤ ، الصفحات من ١٦٩، ١٧٦.

(٣٣) صادق جلال العظم : نقد الفكر الدينى ، دار الطليعة بيروت ، الطبعة السادسة، مارس١٩٨٨ ، ص ٧.

(٣٤) لويس عوض، مرجع سبق ذكره، ص ٢١٤، ٢١٥.

(٣٥) هالة مصطفى، مرجع سبق ذكره، ص ٤٢.

(٣٦) طارق البشرى: **المسلمون والأقباط فى إطار الجماعة الوطنية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٨٠، ص ١١٤، ١١٣.

(٣٧) العروة الوثقى، ١٨٨٤/٨/٢٤.

(٣٨) السابق، ١٨٨٤/٧/٢٦.

(٣٩) السابق، ١٨٨٤/٨/١٤.

(٤٠) السابق، ١٨٨٤/٨/٢٨.

(٤١) فى دراسة له من جزءين كتب طارق البشرى عن (دعوات الإصلاح الدينى الحميد، ودعوات الإصلاح الدينى الضال) وبينما يصنف الدعوة الوهابية نتاج الصحراء العربية ضمن الإصلاح الدينى الحميد، صنف كتاب الشيخ على عبد الرازق **(الإسلام وأصول الحكم)** ضمن دعوات الإصلاح الدينى الضال، وقد نشرت جريدة **العربى** الناصرية هذه الدراسة- عدد ٢٧ / ١٩٩٥/٣، عدد ٣ / ٤/ ١٩٩٥.

(٤٢) أحمد لطفى السيد : قصة حياتى، الهيئة المصرية العامة للكتاب- عام ١٩٩٣ص ٣.

(٤٣) **الجريدة**- ١٩١٣/١/٩.

(٤٤) أحمد لطفى السيد: مرجع سبق ذكره، ص ٦١.

(٤٥) السابق ، ص ١٠٧.

(٤٦) السابق ، ص ١٠٨، ١٠٩.

(٤٧) **الجريدة** ١٦ /١٩١٣/١.

(٤٨) السابق، ١٠ /١٩٠٧/٣.

(٤٩) مصطفى كامل، صحيفة **اللواء** ٨ / ١ /١٩٠٠.

(٥٠) **الجريدة** ٢ /٩ / ١٩١٢.

(٥١) أحمد لطفى السيد ، **المنتخبات**، ١/ ١٠٦ و٥٨/٢ وما بعدها مقتبس فى (البرت حورانى) فى كتابه (الفكر العربى فى عصر النهضة)- دار نوفل، بيروت، لبنان، ص ١٨١.

(٥٢) نعمان عاشور ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٧٨، ص ٢٨٥.

(٥٣) فهمى هويدى، صحيفة **الأهرام**، ١٩٩٤/١٠/٤.

(٥٤) فهمى هويدى، صحيفة **الأهرام**، ١٩٩٢/٥/١٩.

(٥٥) تم إلقاء عبوات حارقة على معبد الكرنك بالأقصر-مجلة المصور-١٩٩٢/٧/١٠ (وهذا على سبيل المثال بالطبع).

(٥٦) انظر التفاصيل- مجلة **صباح الخير** ١١/ ٧ / ١٩٩١ (وهذا على سبيل المثال بالطبع).



الخطاب النقدى في مواجهة اللغة

عادل الشجاع

الخطاب هو المكان الذى يتكون فيه فاعله، ويعمل على تحويل الأزمنة الفعلية، لكى يبنى عالم الشئ وعالم الذات، فهو "شكل من أشكال الاتصال يتحقق باللغة ومن خلال اللغة، وفى قلب الاتصال يستقر المتكلم/ الكاتب، ولكن الاتصال يفترض كذلك طرفا آخر لازما لاكتماله، ألا وهو المستمع/ القارئ، الذى يستقبل ويفسر ويستنبط"(١).

وهذا يعنى أن الخطاب نظام له بنية من الأشكال التصورية واللغوية يصلح لإحداث التأثير بين المرسل والمتلقى.

وهنا نستطيع القول إن الخطاب فى جوهره يكون نفعيا، من حيث إنه ممارسة للاتصال بين المرسل والمتلقى، يعى المتلقى من خلال ذلك طريقة التعبير ودلالته، على نحو يجعل سياق الخطاب مقبولا فى عملية التواصل. ويعد ذلك القوة الحافظة كما يسميها حازم القرطاجنى "أما القوة الحافظة فهى أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازا بعضها عن بعض، محفوظا كلها فى نصابه، فإذا أراد مثلا أن يقول غرضا فى نسيب أو مديح أو غير ذلك، وجد خياله اللائق به قد أهبته له القوة الحافظة، بكون صور الأشياء مترتبة فيها على حد ما وقعت عليه فى الوجود، فإذا أجال خاطره فى تصورها فكأنه اجتلى حقائقها"(٢).

يشير القرطاجنى إلى الطرائق التخيلية التى يعيش بها البشر عالمهم الفعلى، فالخطاب بنية لا تنفك من اللغة التى تجعلنا نرى هذه الأشياء أو تعكس لنا الطرائق المختلفة، بحيث يمكن أن نشعر بها أو ندركها؛ أى أن اللغة تقوم بفك شفرة الحقائق أو تترجمها على نحو يرجعها إلى أصل الأشياء الواقعة فى الإدراك.

إن دراسة الخطاب النقدى العربى لا يمكن لها أن تؤرخ له إلا ابتداء من الثمانينيات وهى فترة تأثره بالمذاهب النقدية الغربية.

وهذا لا يعنى أن الثمانينات هى بداية التأثير، فقد تأثر قبل ذلك بالنقد الوجودى والماركسى وتأثر كذلك بـ (ت.س. إليوت) وغيره إلا أن هذا التأثر لم يكن بالشكل الذى حققه فى الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين؛ حيث شهدت الساحة العربية موجة من الترجمات وخاصة عن البنيوية، وبدأ النقاد توظيف هذا المنهج فى كتاباتهم النقدية، وكان أول من كتب فى ذلك صلاح فضل فى كتابه: **نظرية البنائية** ثم تبعه كمال أبو ديب فى كتابه: **جدلية الخفاء والتجلى**.

ولا ينكر أحد أن النقد العربى فى مجمله كان حصيلة تأثر بالنقد الغربى. ولا شك فى أن هذا التأثر كان بدافع الحداثة، التى أسهمت فى تشكيل الخطاب النقدى الذى انطلق من العملية بوصفه منهجًا لدراسة الأدب.

من هذا المنطلق حملت المناهج الوافدة لغة جديدة، وبدلا من أن الخطاب كان يقول العالم بواسطة اللغة، أصبحت اللغة هى التى تقول الخطاب مستقلة عن العالم أو المجتمع.

ويرجع السبب فى ذلك إلى الترجمات التى حملت فى طياتها نظاما ثقافيا مغايرا لثقافتنا وتم التعامل مع هذه الثقافة فى إطار اللغة بعيدا عن الفكر وكثيرا "ما انطوى الخطاب على التزييف والكذب، نتيجة لضرورة الألفاظ الكاذبة، التى تحسن خداع منشئ الخطاب نفسه، قبل أن تندس - من خلاله - فى عقول الآخرين فتزيف وعيهم"[٣].

وحقيقة القول أن عملية الترجمة من لغة إلى أخرى لا يمكن أن تتم بشكل متطابق لأنه لا يمكن نقل الأفكار أو إعادة تشكيلها فى تركيبة لغة أخرى. إضافة إلى أن المترجم العربى أغفل المشكلات الفكرية والثقافية التى يرزح تحتها الإنسان العربى، وحاول نقل المناهج الغربية دون التوقف أمام المحطات الكبرى التى عملت على تغيير الفكر الغربى، ولم يراع التحولات المعرفية والعلمية، وما ترتب على ذلك من تقنية مستحدثة، وما قاد إليه كل ذلك من تحولات اجتماعية. وكانت المفارقة عندما أعطى النقاد العرب المناهج اللغوية أولوية على المناهج الاجتماعية بوصفها عنصر اختزال فى تحقيق النهضة، ودخل الخطاب النقدى فى متاهة لم يخرج منها بعد.

لقد فهم النقاد والمثقفون العرب أن التقدم الذى حصل فى الغرب قد جاء عبر الدراسات الأدبية والإنسانية التى بالغت فى تصوير دور اللغة وطمست إلى حد كبير العوامل الموضوعية التى كانت وراء ذلك التغيير.

ومن هنا عاش الناقد العربى على واقع مصطنع اعتقد أنه ليس ثمة من وجود إلا لما هو قائم، واكتفى بالتنظير لأدبية الأدب وألغى وظائفه على نحو أفقده حاسة النقد وتشرنق داخل اللغة، وابتعد عن قضايا المجتمع وهمومه. وتحول الخطاب النقدى إلى لغة فارغة المحتوى، تعلوه الرتابة ويغلفه الغموض؛ مما أفسح المجال لسلطة اللغة التى أخضعت الناس لأوهام تغلغلت فى تفكيرهم ونفذت إلى أفعالهم ومواقفهم من الحياة اليومية.

وعلى هذا الأساس أصبح الخطاب النقدى عملا غير حيادى؛ فهو لم يحد من دور المبدع فحسب، وإنما أغفل دور النص ذاته.

كل ذلك جعل الخطاب النقدى شكلا من أشكال الاتصال يتحقق باللغة ومن خلال اللغة، مما دفع النقاد إلى عدم الالتزام بقصدية الكاتب وقصدية النص، وتحول النقد إلى مجرد سرد لحقائق النص.

وبناء على ذلك عجز الخطاب النقدى عن أداء دوره الحقيقى فى توجيه المجتمع ولم يستطع أن يغير فى بنية المجتمع الجمالية والاجتماعية.

ومن هنا فإن اللغة وحدها لا يمكن أن تكون الإطار المرجعى ما لم يكن هناك متلق يضفى الشرعية على العمل الأدبى، ويمنحه مكانته النفعية.

حينئذ يصبح للأدب وظيفة اجتماعية. والقراءات التى يقوم بها النقاد ينبغى أن تهدف إلى التواصل مع قراء آخرين "إن ظاهرة تحاور المفسرين حول الأدب هى عملية اجتماعية لا ينبغى التقليل من أهميتها.. فهى لها تأثير على مفهوم القارئ غير المتخصص فى الأدب وعلى فهمه للواقع أيضا"[٤].

وعلى هذا الأساس فإن اللغة لا تتحرك حركة آلية من "الكاتب" إلى "النص" إلى "المجتمع" وإنما هناك فكر يضبطها ويحدد منطلقاتها.

اللغة وسيلة التواصل بين البشر:

أجمع العلماء على أن المعرفة تسبق تشكيل اللغة، وأن الإنسان يتعرف الأشياء بواسطة اللغة، وبعد أن يتقن اللغة يبدأ تميز لغة الإبداع عن اللغة العادية، اللغة العادية تحمل فكرا تصوريا للمواقف والأحداث، بينما اللغة الإبداعية تقدم تجربة الموقف نفسه بحيث تتيح لصاحبها رؤية طبيعة الأشياء، وتنقله صوب الفهم والمعرفة.

يتشكل الإنسان من حيث هو ذات من اللغة والفكر؛ وهذا ما حدا بديكارت أن يقول: "أنا أفكر إذن أنا موجود". اللغة والفكر هما اللذان يؤسسان مفهوم "الأنا" ضمن واقع الوجود.

إن الذاتية التى نقصدها هنا، هى قدرة الإنسان على أن يطرح نفسه بوصفه "ذاتا" وعندما يفقد الإنسان قوة التفكير ويدخل فى مرحلة السكر أو الجنون فإنه يفقد ذاته ويصبح غير قادر على التعبير عن نفسه. وبالمثل إذا فقد اللغة أو حرم منها فلا يكون له شأن فى المجتمع. وبطبيعة الحال فإن المجتمع يخضع أفراده بواسطة اللغة "فليست هناك لغة خطاب يمكن أن توصف بأنها حيادية. فلغة الخطاب منحازة بالضرورة، على نحو أو آخر، ولابد أن يتأثر الوعى الذى تخلقه اللغة بهذه الخاصية فيها"(٥).

هذا يعنى أن المعرفة تتشكل باللغة وتمتزج بالفكر، وإذا سبقت اللغة الفكر وظلت مفرغة من المعرفة فإنها تظل فارغة المحتوى "لأن الفكر يتشكل عموما، بمقولات المجتمع الذى ينبع منه"(٦).

أى أن الفكر ينقل فينا رؤية المجتمع من خلال بنية الأفكار والمطامح التى تربطنا بالمجتمع. وإذا كانت دوال اللغة حسية فإن المدلولات ذهنية. وهنا يمكننا القول إن اللغة دال والفكر مدلول. واللغة بمفردها لا تستطيع أن تفعل شيئا، فهى تحتاج إلى فكر يجعل منها حقيقة واقعية، وبدون الفكر فإن اللغة تصبح جسدا بلا روح ودالا بدون مدلول، وتتحول إلى مجرد أصوات هوائية لا تعنى إلا نفسها.

ويمكننا أن نفهم اللغة بوصفها حقلا من الصراع، إلا أنها ليست تأملا صرفا لا تنحاز إلى شئ؛ فهى ترسم حدا من الحدود الفارقة بين الوجود والتفكير. فالفكر يشير دوما إلى الموضوع الحقيقى ويعمل على إنتاج الحياة أو إعادة إنتاجها. منذ حقبة بعيدة حاول الجرجانى والجاحظ أن يؤكدا أن هناك شكلا حياديا وعاما بين اللفظ والمعنى، وركزا على قضية الإعجاز وسعيا نحو تأسيس شكل من أشكال التواقف الشامل أو العلاقة المتبادلة بين الكلمات والأشياء. ونعنى بذلك أن المعانى فى الخطابات المختلفة لها وجود سابق "فالإنسان منذ الزمن السحيق يبحث بمختلف الطرق عن معنى وجوده"(٧).

وبعبارة أخرى فإن البحث فى الوجود يرفع من شأن الإنسان ويعلى من أفكاره ويغنى تجربته بوصفه مصدرا للمعرفة.

والخطاب النقدى الحديث وقف إلى جانب القراءات النصية وأهمل المعالم السياقية إلا قليلا، ومن هنا غدت اللغة مجرد وسيلة للتعبير المستقل عن ذاتها. وانقلبت العلاقة بين الفكر واللغة رأسا على عقب، وانقطع الأدب عن التاريخ،وأصبح حلقة واحدة، معزولا عن فكر تلك المرحلة، بل أصبح بلا زمن "فكأن اللغة لا تبرح تتناءى عن الفكر، ويتناءى الفكر عنها، فإذا لا هى منه ولا هو منها. فلا هو هى، ولا هى هو، قطيعة وصراع، لا تزاوج ولا تعايش"(٨).

مالت الدراسات النقدية إلى تحكيم فاعلية النص بعد ما زحزحت هيمنة القراءات السياقية، وأضحت اللغة تفسر اللغة بمعزل عن البنية الثقافية التى شكلتها، وأهملت وظيفة العقل وتم نقل الصراع الاجتماعى إلى داخل اللغة بوصفها أداة الصراع، وبدلا من أن ينهمك النقد فى

كشف السلطات المتعددة والمهيمنة والممارسات السائدة؛ انهمك في الصراع اللغوي الذي ساعد على إخضاع الناس وتطويعهم من قبل السلطة.

أمام هذا الوضع تحولت لغة النقد إلى لغة آلية تخطط للواقع الأدبي من خلال تصورات مسبقة دفعت بعملية التوصيل إلى الخلف، على أساس أن اللغة هي الهدف من التعبير، وأنها تستخدم لذاتها "تنتهي النظرة المتمعنة في علاقة الخطاب النقدي العربي الحديث بالخطاب النقدي الغربي إلى نتيجة مفادها أن هذه العلاقة لم تقم على أساس من التثاقف والحوار المنهجي، بقدر ما قامت على أساس من الاكتفاء بالإفادة من المنجز الغربي في شكله النهائي الجاهز، ونقله إلى البيئة الثقافية العربية مجردا من خلفياته المعرفية وأصوله الفلسفية"[٩]

وإذا كانت المعاني جزءا من المناخ الأيديولوجي؛ فإن الخطابات تتصارع، ويحدث تعارض بين الأنا والآخر. وبذلك عجز الخطاب النقدي الحداثي في كثير منه عن أن يحول القراءات النقدية إلى قراءات عربية النشأة والتكوين. فهي موضوعة وفق مجتمع يختلف عن مجتمعاتنا تماما "يجب ألا نعامل النص كما لو كان منغلقـــا على نفسه، متركزا فيها، ولا يرتبط بأي شئ خارجه"[١٠].

لذلك لن نكون مخطئين إذا قلنا: إن الخطاب هو حقيقة اجتماعية "والنقد الأدبي يجب أن يكون قادرا على إعطاء بعض التقدير الواضح لعلاقة الأدب بالنظام الاجتماعي"[١١] وعندما نتكلم عن الخطاب الأدبي في مواجهته للغة فإن ذلك لم يأت من فراغ وإنما انطلاقا من التحول من مركزية "اللغة" في البنيوية إلى مركزية "الخطاب" أي أن البنيوية عجزت عن أن تتحرك لتصبح أقرب إلى المحددات الحقيقية للمعنى "وإذا كان التركيز على اللغة يعني التركيز على الكلام أو الكتابة التي ينظر إليها موضوعيا بوصفها سلسلة الأنساق التي لا تنطوي على ذوات، فإن التركيز على الخطاب يعني التركيز على اللغة من حيث هي نطق أو تلفظ، مما يعني إدخال الذوات الناطقة في الاعتبار"[١٢] هنا نلمس كيفية تغليب الذات في بحثها عن دلالة النص والانهماك داخل الأنساق المغلقة.

مشكلات وخطوات متقدمة:

إن الفصل بين اللغة بوصفها أداة والخطاب بوصفه محتوى ليس سوى فصل شكلي، أما في الواقع فهما متداخلان، ومن ثم فالأزمة التي تصيب أحدهما تنعكس مباشرة على الآخر. وأزمة الخطاب العربي ـ حسب رأي الجابري ـ ترجع إلى أن الخطاب ظل "سجين بدائل يدور في حلقة مفرغة"[١٣].

والذي جعله سجين بدائل ـ كما يقول الجابري ـ أنه ظل محكوما بنموذج سلف مشدود إلى مفاهيم ترسخت في أعماقه، ترتبط أساسا بالآلية الذهنية المنتجة لهذا السلف، الذي لا يرتبط بالماضي فحسب وإنما يرتبط بالسلف المرجع أيا ما كان. الذي به نفكر وعليه نقيس. فالكتابات الغربية بالنسبة لنا سلف لأنها تشكل الإطار المرجعي لكثير من نقادنا. فهم على ضوء الكتابات الغربية يرون وبوحي منها ويقرءون ويؤولون "يتضح من ذلك أن مفاهيم الخطاب العربي الحديث والمعاصر، مستقاة كلها إما من الماضي العربي وإما من الحاضر الأوربي ـ وكلها تدل على واقع ليس هو الواقع العربي الراهن، بل على واقع معتم غير محدد، ومستنسخ"[١٤].

يتضح لنا حقيقة التضاد داخل الخطاب النقدي العربي بين اللغة بوصفها أداة، والخطاب بوصفه محتوى. فهذا التضاد قاد إلى عدم التجانس بين اللغة المستخدمة في الخطاب والفكر الذي يحمله هذا الخطاب. وعلى هذا الأساس جاء الخطاب النقدي العربي المعاصر في كثير منه يعالج قضايا لا تمت إلى الواقع العربي بصلة، وإنما هي منقولة عن نسخة أخرى هي النسخة الغربية، فجاء الخطاب النقدي مموها وغير واضح الدلالة.

وكثيرا ما يطرح بأن النقد العربى أو الخطاب النقدى المعاصر يفتقر إلى الاستقلال وأنه لا يستطيع التفكير إلا من خلال الآخر - وربما هذه سمة ملازمة للخطاب العربى بشكل عام وليس الخطاب النقدى فحسب.

إذن المهمة الأساسية المطروحة على الخطاب النقدى العربى هى المزاوجة بين اللفظ والمعنى، بين اللغة والفكر، وهذا يتطلب إعادة النظر باختيار مناهج مناسبة تؤسس لخطاب مشترك بين المرسل والمتلقى. يقوم هذا الخطاب على التلازم بين اللغة بوصفها أداة والفكر بوصفه محتوى. فاللغة بوصفها أداة مفردة تكون خالية من الدلالة وتكون عديمة الفاعلية. والخطاب المكون من هذه اللغة إذا لم يتم داخلها وبواسطتها يكون خطابا مبتورا.

ومن هنا أمكننا النظر إلى الخطاب النقدى العربى المعاصر على أنه خطاب متبدد ينطوى على لحظات متباينة من حيث الفاعلية النصية، ومن حيث وقع التلقى، إننا أمام جدلية اللغة والفكر، فهذه الثنائية تمثل مشاهد التحول المستمر، وتبادل المواقع، فاللغة ترتبط بموروث ثقافى، وتعمل ضمن محيط اجتماعى، وهى بذلك تحدد نظرتها إلى المستقبل، والعالم. ونحن عندما نتحدث عن اللغة فى هذا الإطار فإننا نعنى بها اللغة المحملة بفكر سيرورتها وتشكلها عبر تاريخ طويل. ونحن ننظر إلى الخطاب بوصفه مكونا من مكونات الإنتاج الأدبى؛ أى أنه يحمل مجموعة من المبادئ والقواعد الفكرية التى تشكل ثقافة المجتمع ونظامه المعرفى. وعلى هذا الأساس فإن الخطاب النقدى منوط به فهم الدلالات بوصفها مدخلا إلى استيعاب عالم الفكر الخاص بالآخر.

والخطاب النقدى ليس حوارا بين الناقد والعمل الأدبى وإنما هو بالإضافة إلى ذلك يعيد تقييم المسلمات الأدبية والحياتية السائدة، ويعمل على تغيير سلم القيم. بمعنى أن النقد يخلق المعايير الأدبية التى تساعد المتلقى على التواصل والتمييز بين الأعمال بحيث يخلق النقد تيارا من الأفكار والرؤى الجديدة، من خلال الحوار مع الثقافات الأخرى وليس الإغراق فيها "إن دور النقد الرائد هو أن يطرح فكرة تكوين ذوق لدى القارئ. ومن الملحوظ بوضوح أننا نعيش بالنسبة للنتاج الأدبى والفكرى بصفة عامة حالة تفكك وتباين مطلق فى مستويات التلقى ومستويات التقدير والفهم، إلى حد أننا لا نكاد نلتقى عند حد أدنى من التقدير للأشياء"[١٥].

اللغة وسيلة النقد الأدبى وهدفه:

يبدو أن اللغة والنقد ارتبطا بالمراحل الأولى للتفكير الإنسانى. وشكلا بنية استقرت فى أعماق التفكير قامت على هذه الثنائية. فقد استخدمت البشرية اللغة من أجل التواصل فيما بينها، واستخدمت النقد لتسيير شئون حياتها وجعلها قابلة للتحقق والإدراك. وعندما يكون النقد متسقا مع اللغة فإنه يكون أكثر مدعاة للتحول ويعمل على تحريك الأفراد نحو المجتمع. فهو لا يساعد المتلقى على إدراك الانفعالات والمواقف فقط، وإنما يدفعها نحو الفعل والحركة، إن الإغراق داخل النصوص لم يسمح للوعى النقدى أن يتأمل ذاته تأملا هادئا وعميقا، على الرغم من العلمية التى وفرت له مرجعية منهجية دقيقة، لم يحسن استثمارها استثمارا حسنا.

إن الخطاب النقدى العربى الذى تأسس فى اللغة، هو جزء من المناخ الأيديولوجى، وهو على حد تعبير كمال أبو ديب يتشكل من ثلاث مساحات فراغية، تصبح اللغة عاجزة عن أن توفر للعقل القدرة على إدراك الأشياء سواء المتقابلة أو المتنافرة، كما أنها تخرج من كونها مؤسسة اجتماعية إلى لغة فردية عاجزة عن التواصل مع الآخر. وقد ذهب حسن حنفى إلى أن اللغة "ليست مجرد أداة لتوصيل المعرفة بل هى اقتضاء فعل. اللغة باعث على العقل ودافع على السلوك"[١٦].

وهذه المزاوجة بين اللغة والفكر تظهر بوضوح عند صلاح فضل فهو يذهب إلى أن "التعبير عن الفكر يعنى بدقة كيفية استخدام المفردات والأبنية النحوية، مما يشمل أيضا عمليات صياغة

الفكر وعرضه حتى يبدو فى عمل شمولى كامل"(١٧) هكذا تقع اللغة فى قلب العالم وتحرك تفكيره "حقا إن التفكير عملية ذهنية، أو فعل أو نشاط يتحرك به الذهن، ولكن اللغة تحمل نتاج هذا الفعل أو هذا النشاط ولن تنفصل بحال من الأحوال عما يتحرك به الذهن؛ ولن تنفصل بذلك عن العالم نفسه حيث البشر المفكرون والمتكلمون إنما يعيشون فى قلب العالم"(١٨).

وبوسعنا الآن أن نقول إن العلاقة بين الخطاب النقدى والواقع علاقة متلازمة بحيث لا ينفك أحدهما عن الآخر، فاللغة تغادر الموقع الهامشى لتتحول إلى مركز الفكر، وتنتمى إلى عالم الفهم بحيث تسمح للدلالة أن تواصل وجودها وتتحرر من شرنقتها، لتخرج محملة بشحنة تعبيرية اكتسبتها من قبل ذات مرة، وبما أنها تعيش فى عالم متغير فإنها تجد نفسها دائما فى حاجة إلى وعى جماعى لكى يشكلا معا الخطاب. إشكالية الخطاب النقدى العربى المعاصر تدفعنا إلى تغيير طرائق البحث. واختيار أساليب منهجية مغايرة لما هو سائد من أجل عقد علاقات جديدة بين المقاربات المتعارضة والتصورات المتناقضة للوصول إلى التكاملية السهلة أو التوفيقية المبسطة. كل ذلك يتطلب وعيا نقديا متبصرا وحادا من أجل تركيب نموذج يراعى المزج بين ما هو لغوى وما هو فكرى، ولن يتأتى هذا بيسر إلا بواسطة إسهامات فكرية وعلمية تقدم تحليلا جديدا لهذه المعضلات المنهجية المطروحة على الساحة النقدية.

الهوامش :

(١) انظـر: ديان مكدونيل: **مقدمـة فى "نظريات الخطاب"**، ت: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ٢٠٠١، ص٣٢.

(٢) حازم القرطاجنى: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، ١٩٨١، ص٤٢.

(٣) عز الدين إسماعيل: أيديولوجيا اللغة، مجلة: **فصول**، م (٥)، ع (٤)، ١٩٨٥، ص٤٩.

(٤) هورست شتاينميز: **إهمال الوظيفـة الاجتماعية للتفسير**، ت: مصطفى رياض، مجلة: **فصول**، م (٥)، ع (٣)، ص٧٠.

(٥) عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص٤٢.

(٦) لوسيان جولدمان: **علم اجتماع الأدب**، مجلة **فصول**، م(١)، ع (٢)، ١٩٨١، ص١٠٢.

(٧) عز الدين إسماعيل: قراءة فى معنى المعنى، مجلة **فصول**، م (٧)، ع (٣،٤)، ١٩٨٧، ص٣٧.

(٨) عبد الملك مرتاض: **الكتابة من موقع العدم**، كتاب الرياض، ع (٦١، ٦٢)، ١٩٩٩، ص٥٩.

(٩) صـالح هـويدى: النقد العربى الحـديث من سلطة الإقصاء إلى إقصاء السلطة، **علامات فى النقد**، م (٨)، ع (٣)، ١٩٩٩، ص٣٦.

(١٠) انظر كريستوفر بتلر: التفسير والتفكيك والأيديولوجيا، ت: نهاد صليحة، مجلة **فصول**، م(٥)، ع(٣)، ١٩٨٥، ص٩١.

(١١) انظر: أنتونى إيستوب، الخطاب الشعرى، ت: حسن البنا، المرجع السابق، ص٩٨.

(١٢) انظر كتاب: **عصر البنيوية**، ت جابر عصفور، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣، ص٣٨٠.

(١٣) محمد عابد الجابرى، أزمة الإبداع فى الفكر العربى المعاصر أزمة ثقافية.. أم أزمة عقـل؟ مجلة **فصول**، م (٤)، ع (٣)، ١٩٨٤، ص١٠٩.

(١٤) الجابرى، المرجع السابق.

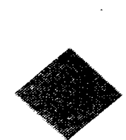
(١٥) عز الدين إسماعيل، مشكلة المنهج فى النقد العربى المعاصـر، مجلـة **فصول**، م(١)، ع (٣)، ١٩٨١، ص٢٤٩.

(١٦) حسن حنفى، من اللغة إلى الفكر، مجلة **قضايا فكرية**، ع (١٧، ١٨)، ١٩٨٧، ص٢٩.

(١٧) صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة **فصول**، م (٥)، ع (١) ١٩٨٤ ص٤٨.

(١٨) عز الدين إسماعيل، أيديولوجيا اللغة، مرجع سابق، ص٣٨.

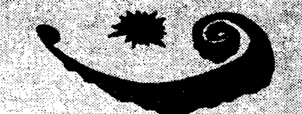
متابعات



كتب:

الدوريات:

رسائل جامعية:





الخطاب القصصى فى الرواية العربية المعاصرة

ماجد مصطفى

يرصد هذا الكتاب – للباحث التونسى محمد الخبُو – بعض الملامح البارزة والدالة للخطاب الروائى العربى فى عشر سنوات من منتصف العقد الثامن إلى منتصف العقد التاسع من القرن الماضى (١٩٧٦ – ١٩٨٦)، من خلال سبعة نصوص روائية توزعت بين مشرق العالم العربى ومغربه، وهذه النصوص هى:

١. **"عالم بلا خرائط"** لجبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف (١٩٨٢)
٢. **"الوجوه البيضاء"** لإلياس خورى (١٩٨١)
٣. **"إخطيّة"** لإميل حبيبى (١٩٨٥)
٤. **"وقائع حارة الزعفراني"** لجمال الغيطانى (١٩٧٦)
٥. **"رامة والتنين"** لإدوار الخراط (١٩٨٠)
٦. **"ترابها زعفران"** لإدوار الخراط (١٩٨٦)
٧. **"الموت والبحر والجرذ"** لفرج الحوار (١٩٨٥)

والكتاب فى أصله بحث لنيل شهادة دكتوراه الدولة؛ لذلك جاء عرضه للقضايا المتعلقة بالخطاب القصصى عرضًا منهجيًا من خلال مقدمة وتمهيد نظرى فى مصطلح الخطاب والخطاب القصصى، وثلاثة أبواب هى: الخطاب المروى، والخطاب الراوى، والخطاب العامل. ثم خاتمة بنتائج البحث. وتذييل الكتاب بمسرد للمصطلحات الفنية المستخدمة فى البحث.

يتناول الباب الأول الخطاب باعتباره كلامًا مرويًا، وذلك دون التوقف عند صانعه الراوى أو متقبّله المروى له، ويعنى بالخطاب القصصى فى هذا المستوى النص منغلقًا فى حدوده متعلقًا بمحتواه الحكائى، ويرجع البدء بهذا الوجه من وجوه الخطاب قبل الوجهين الآخرين ـ الخطاب الراوى والخطاب العامل ـ إلى اختيار منهجى هو الانتقال من النص منطويًا على نفسه إلى النص مفتوحًا على قائليه ثم على العاملين بالقول فيه. وهو يتناول مسألة الزمن بأقسامه الثلاثة: الترتيب والسرعة والتواتر من خلال النماذج الروائية.

ففى الفصل الأول يتناول "مسألة الترتيب الزمني" لأن التتابع من أخصّ خصائص الزمن، سواء فى النص أو فى أحداث الحكاية، فهو من جهة النص ماثل فى تسلسل الكلام وصيرورته من بعضه إلى بعض، ومن جهة الحكاية قائم فيما تشهده الأفعال من تحوّل من طور إلى آخر.

ويذكر الباحث أن ما دعاه إلى النظر فى هذه المسألة ما لاحظه فى عديد من الروايات من جنوح الروائيين إلى استخدام صيغ صرفية وتراكيب نحوية دالة على الزمن، استخدامًا كثيرًا ما ينحون به عن أصولها إلى غيرها مما ليس فى بابها فى الأصل، ثم لأن للصيغ فى دراسة الزمن

بالغ التأثير فى تعيين المنازل الزمنية بالرغم من عدم استقرارها على نحو معين فى الدلالة على الزمن.

وقد اختار الباحث لذلك رواية "**عالم بلا خرائط**" فقد وجد فى هذه الرواية أن ظاهرة اللعب بالزمن صياغة وترتيبًا أنموذج ينبّه على ما يداخل النص الروائى المعاصر من مظاهر التنافر والخلل بين زمن الحكاية وزمن الخطاب. وأشار إلى ما يصل هذه الرواية بالروايات الأخرى من وجوه تقاطع مدارها على اللعب بخطية الزمن وبصيغه وما ينشأ عن ذلك من ضروب التقطع والانكسار بسبب شيوع المفارقات الزمنية واستيلائها عليها.

وفى الفصل الثانى — وهو بعنوان "سرعة السرد" - يتناول الزمن من زاوية أخرى هى زاوية السرعة، من خلال دراسة "رامة والتنين" لإدوار الخراط، ويسميها رواية الشخصية المتوحدة والواهمة. ويبنى دراسته على محورين: المشهد المتلاشى، والوصف التعبيرى. وفى هذا المحور الثانى يتناول مواضع الوصف وحدوده، والصياغات اللغوية للوصف فى "**رامة والتنين**": الوصف التعبيرى، ونظام الوصف، وأخيرًا أهم وظائف الوصف. وينتهى إلى أن "**رامة والتنين**" هى رواية الوصف بشكل أساسى، وأن هذا الوصف قد اقترن برؤية الشخصية الواصفة "**ميخائيل**" بطل الرواية، وتطبّع بطابعها الذاتى بطريقة جعلت اللغة فيه مصوغة على سمت الشعر سواء من جهة الإيقاعات السارية فيها، أو من جهة التصاوير الملابسة لصياغاتها، وكان ذلك مسوّغًا لوجود أنماط من الأنظمة الوصفية التى كثيرًا ما لا تستند إلى الموصوفات بقدر ما تستند إلى أوصاف الواصف وأحواله. ولما كانت الأوصاف على هذه الهيئة فإنها اكتسبت وظيفة تبئيرية جعلت الوصف فى **رامة والتنين** مسرّدًا. ووجه التسريد فيه اقتران ما ينقله الواصف من صفات بحركة إدراكه إياه، إذ تصبح العملية الوصفية سردًا للنشاط الداخلى للشخصية.

ويخرج من دراسته للمشهد والوصف فى "رامة والتنين" بأن النص جميعه عبارة عن مشهد عظيم اشتمل على بعض الأحداث والكثير من الأقوال المنطوقة والمخترقة فى الغالب بالأقوال الباطنية للشخصية وتأملاتها.

وفى الفصل الثالث يتناول الزمن من حيث التواتر Fréquence، وللتواتر بحسب ما ذكر جيرار جينيت أربعة وجوه: السرد المفرد Le récit singulatif (وهو أن يُروى فى الخطاب مرة واحدة ما حدث فى الحكاية مرة واحدة)، والسرد المكرّر Le récit répétitif (وهو أن يُروى مرات عديدة ما حدث مرة واحدة)، والسرد المؤلف Le récit itératif (وهو أن يحكى مرة واحدة ما حدث مرات عديدة). لذلك ترتبط مسألة التواتر بالزمن من جهة العلاقة بين نسب تكرار الحدث فى الحكاية ونسب تكراره فى الخطاب. وهنا يتناول الباحث رواية "**الوجوه البيضاء**" لإلياس خورى نموذجًا تطبيقيًا.

فى الباب الثانى يدرس الباحث "الخطاب الراوى" من خلال ثلاثة فصول: منها ما يتعلق بالراوى ومنها ما يرتبط بالقول المضمّن فى خطاب الراوى، ومنها ما يتصل بالتبئير la focalisation، ففى الفصل الأول — وهو بعنوان "التلفظ القصصى: الراوي" — يتناول الراوى ومدى علاقته بالكاتب، ويرى أن الراوى، وإن كان فى نهاية الأمر عونًا متخيَّلاً يفوّضه الكاتب عنه، ليس منفصلاً عنه كل الانفصال. ويتناول مسألة الراوى فى أربعة أقسام تختلف من حيث السمات التى يتصف بها الراوى ومن حيث المراتب السردية التى يحتلها، كما تختلف من حيث علاقة هذا الراوى بالمروى له والكاتب. وقد اعتمد فى ذلك على أربعة نماذج روائية على النحو التالى:

١) الراوى فى "وقائع حارة الزعفرانى": لعبة الخفاء والتجلى.

٢) علاقة "الأنا" الراوى بـ"الأنا" المروى فى "**ترابها زعفران**".

٣) "**الموت والبحر والجرز**": الرواية تنظر فى نفسها.
٤) "**إخطيّة**": لعبة الراوى / الكاتب.

وفى الفصل الثانى – التلفظ المضمّن: أقوال الشخصيات – يدرس خطاب الشخصية؛ والفرق بين هذا الخطاب وخطاب الراوى كامن فى أن خطاب الراوى تُسرد فيه الأحداث وخطاب الشخصية تُساق فيه الأقوال. وكلام الشخصية مضمّن فى كلام الراوى فهو درجة سردية ثانية أو هو بمثابة خطاب فى خطاب. وفى هذا الفصل ركّز على بعض النصوص التى تكثفت فيها أقوال الشخصيات وتشكّلت بأشكال بلغت حد التنافر فى "**وقائع حارة الزعفرانى**"، و"**الموت والبحر والجرز**" و"**رامة والتنين**".

وفى الفصل الثالث يتناول الباحث بالدراسة "مسألة التبئير"؛ ومصطلح التبئير أو ما يسميه جيرار جينيت أيضًا بالمنظور السردى perspective narrative يرتبط بصيغة تعديل الخبر، وهو يتأتى من اختيار وجهة نظر حصرية أو عدم اختيار لها ولذلك تختلف أنماط التبئير باختلاف زوايا النظر. وقد تناول الباحث هذه المسألة من خلال ثلاثة نصوص روائية تختلف من حيث علاقة الشخصية المدركة للأشياء بالراوى، ومن حيث كيفيات ارتباطها بطرائق التبئير. وهذه النصوص هى "**وقائع حارة الزعفرانى**" نموذجًا للسرد بضمير الغائب، و"**الوجوه البيضاء**" نموذجًا للسرد بضمير المتكلم، و"**ترابها زعفران**" نموذجًا لجنس السرد السير ذاتى المتخيَّل، ويمتزج فيه النوعان السابقان بشكل متساوٍ تقريبًا.

وفى الباب الثالث يتناولٌ الباحث الوجه الأخير من وجوه الخطاب وهو "الخطاب العامل"؛ إذ ينهض الخطاب العامل بدور تفعيل الخطاب الراوى، وذلك بإبراز بعض ما يتأدّى من أعمال بالقول بين الأطراف المتخاطبة أو بين أطراف الرواية، ويتسع مجال هذه الأعمال ليشمل الأعمال بالقول التى يسوقها الكتاب إلى القارئ.

ويقصد بذلك الخطاب من حيث ما يؤديه من أعمال يسوقها المتكلم إلى المخاطب كالوعد والأمر والتحذير وما قد ينشأ عن ذلك من أعمال تأثير بالقول كالإقناع والمنع. وهنا ينتقل الباحث إلى مصطلح التداولية pragmatique من حيث هى دراسة لاستعمال اللغة استعمالاً غير محايد فى مجال التواصل بين المتخاطبين وما ينشأ عن ذلك من تأثيرات متبادلة. ولم يكن دارسو الأدب بمنأى عن تأثيرات الاتجاه التداولى فى تناولهم الظاهرة الأدبية. لكنه يرتكز بشكل أساسى على مصطلح المقام contexte أو situation ، أو ما يسميه بعضهم بالسياق المقامى (context of situation)، ومصطلح المقام قديم فى كتب البلاغة العربية وفى كتب علوم القرآن واقترن عند العرب بقيمة القول مرتبطًا بالأحوال والأوضاع التى يتنزل فيها، على غرار ما نقف عليه فى هذا التعريف للسكاكى: "لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التشكّر يباين مقام الشكاية ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم... ومقام البناء على السؤال يغاير مقام البناء على الإنكار، جميع ذلك معلوم لكل لبيب وكذا مقام الكلام مع الذكى يغاير مقام الكلام مع الغبى، ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر".

والمقام كما جاء فى تعريفات بعض من اهتم به حديثًا يرتبط أساسًا بالمتخاطبين وهوياتهم كما يرتبط بالظرف الزمنى والإطار المكانى اللذين يُتخاطب فيهما، وهو يتعلق أيضًا بما يحققه هؤلاء من أعمال بالقول وأهداف. وليس المقام سياقًا ثابتًا مستقرًا وإنما هو متغير بتغير الأوضاع القولية للمتخاطبين أثناء تعامل بعضهم مع بعض. وعلى هذا الأساس التنظيرى يقسم الباحث هذا الباب الأخير فى أطروحته إلى أربعة فصول؛ يدرس فى الفصل الأول: المقام التعاملى الداخلى من خلال نص جمال الغيطانى لما فيه من أقوال غير منطوقة جرت مجرى ما يتناول بين الشخصية وذاتها وسماه: مقام الوحدة فى "**وقائع حارة الزعفرانى**".

وفى الفصل الثانى يدرس المقام التعاملى المزدوج من خلال نص **"رامة والتنين"** الذى يكاد يكون الكلام فيه مقتصرًا على طرفين أساسيين رامة وميخائيل. يتحادثان فى شأن الكيفية التى يرتبطان بها فى مقام تعاملى غير متكافئ من حيث طبيعة الأعمال بالقول. إذ تبدو الغلبة لرامة وقد احتلت من القول مراتبه الأقوى ولكن هذه المحادثة غالبًا ما تنقطع بما يجريه ميخائيل من أقوال وما ينجزه من أعمال داخلية لم يقدر على أدائها فى سياق التعامل الفعلى فيزدوج المقام التعاملى باختلاق ميخائيل مقامًا لنفسه يتحدث فيه. وهو فى الوقت نفسه بالقرب من رامة تتحدث بالنطق فيجيب بالقول الصامت، غير أن ميخائيل وهو فى المقام المزدوج لا يستطيع أن يتخلص من سطوة رامة حتى وهى كائن مجرد فى ذهنه.

والفصل الثالث يدرس المقام التعاملى الفعلى؛ فإذا كانت الشخصيات فى المقام التعاملى الداخلى والمقام التعاملى المزدوج تنزع إلى الانصراف عن إجراء أعمالها القولية مع الأطراف الأخرى، فى مقابل إجرائها فى نفسها، فإن المقام التعاملى الفعلى يتسم بالتعامل بين الأطراف المتخاطبة وقد تناوله الباحث من خلال نص **"الموت والبحر والجرز"** بما هو نص أقوال مباشرة جرت بين شخصياته خاصة بين الجرذ وبربارا حول مواضيع ثلاثة: الجثّة والكتابة والعلاقة بين الطرفين. وكما لاحظ الباحث فإن أهم الأعمال بالقول فى هذا النص: الاستفهام.

وعلى أى حال فإن المقامات الثلاثة السابقة لا تخرج عن مقام أكبر هو مقام الراوى والمروى له وهما نائبا الكاتب والقارئ فى النصوص؛ لذلك فقد تناول الفصل الرابع المقام التعاملى بين الراوى والمروى له بمستوياته المختلفة، فما يدور فى ذهن الشخصيات من أقوال وأعمال، أو ما يجرى بينها من أحاديث ليس إلا مندرجًا فى خطة أوسع يمتلك ناصيتها الراوى ويتوجه بها إلى المروى له.

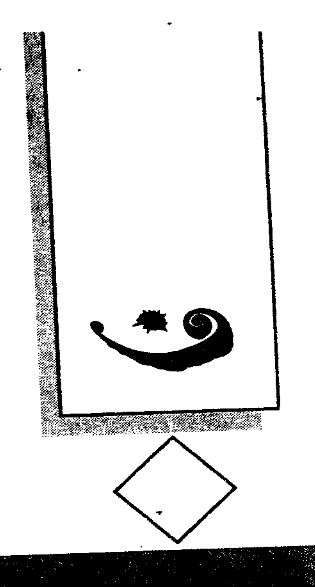
وينتهى الباحث إلى رصد عدد من النتائج التى توصل إليها، ومنها: اشتراك هذه النصوص الروائية فى النزوع إلى مغايرة الكثير من مقوّمات الجنس القصصى وتعاظم شأن الخطاب فيها. ففى مجال التشكل الزمنى ظهر الاختلال الكبير بين نظام الترتيب الزمنى فى الخطاب ونظام الترتيب الزمنى فى الحكاية، واختلاط صيغة الماضى بصيغة المضارع. وبدا الزمن فى هذه النصوص مشكلاً على أنحاء فيها الكثير من الأبعاد الذاتية التى قد تعود إلى الراوى وقد تعود إلى الشخصية، وفى كلتا الحالتين تنزع هذه النصوص عن سنن الحكاية المسلوكة، إلى إيجاد طرق للخطاب تستجيب لنفس الراوى وذات الشخصية أكثر مما تستجيب لمنطق التمثيل الحكائى، ومن هنا رصد البحث تضخمًا لافتًا للخطاب فى هذه النصوص على حساب الحكاية.

ومن تجليات الاختلاط فى النصوص - كما كشف عنها البحث - التباس أصوات الرواة أحيانًا بأصوات الكُتّاب على نحو ما لاحظه فى نصوص **"إخطيّة"** و**"ترابها زعفران"** و**"الموت والبحر والجرز"** و**"الوجوه البيضاء"**، ونتج عن ذلك إغناء النشاط التلفظى فى هذه النصوص وإضفاء الكثير من الحيوية عليها وتقليص نفوذ الحكاية المتخيَّلة بما هى معطى نصّى منفصل فى الظاهر عن الفاعل الرئيس الذى هو الكاتب.

ولا شك أن الجهد النقدى الخصب واضح فى هذه الدراسة، كما أن القدرة على التحاور مع النظريات النقدية المعاصرة والاستفادة الواعية بمعطياتها، والتعامل مع قضايا المصطلح النقدى ملمح بارز فى هذا البحث الذى استطاع أن يكشف لنا الكثير من ملامح الخطاب القصصى العربى المعاصر.

الهوامش:

* الخطاب القصصى فى الرواية العربية المعاصرة: محمد الخبو، دار صامد - صفاقس، تونس ٢٠٠٣).



دوريات فرنسية

كاميليا صبحي

"لوفيجارو ليتيرير" Le figaro littéraire يوليو ٢٠٠٣ :

– علاقة بين مبدع صورة ومبدع كلمة . بين بول سيزان وأميل زولا، عنها كتبت مارسيل شنيدر Marcel Schneider تصف الزمالة التى نشأت بين رفيقى الدراسة وتحولت مع الأيام إلى صداقة عميقة دعمتها رحلة استكشاف مشتركة للعالم، والشعر، والحب. بدأت هذه الصداقة التى جمعت بين بول وأميل عام ١٨٥٢، وكانا فى الثالثة عشرة من العمر، ودامت ٣٤ عاما.

كان سيزان قوى البنية، شديد البأس، ينتمى لعائلة برجوازية يحظى عائلها بمكانة بارزة فى المجتمع. بينما كان زولا –على العكس من هذا– معتل الصحة، ابن مهاجر إيطالى يعانى من جميع مشكلات التكييف مع المجتمع الجديد مما جعله أضحوكة رفقائه فى المدرسة. ولرد جميل بول الذى دفع عنه أذى الصبية ، قدم له أميل ثمار التفاح. وطبقاً للمحللين النفسيين كانت تلك هى بداية حب سيزان لهذه الفاكهة. ولكن الأمر فى الحقيقة بعيد عن هذا : فما كان إيثار سيزان لتلك الثمار حباً فيها ولكن نظرا لعدم فسادها السريع مثل الخوخ وغيرها من الفواكه ؛ ومن ثم، فقد كانت تتيح له التمهل فى رسمها ومعاودة المحاولة مرات عديدة قبل أن تتلف. فتفاحة سيزان ليست فاكهة شهية قابلة للأكل بقدر ما هى فاكهة للرسم ، مجرد طبيعة صامتة تدخل فى صراع مع غطاء الطاولة والزجاجات وغيرها من مكونات الوحة. هى لم تعد ثماراً إذا ، وإنما لوحة . فقد تم تجاوز الحقيقة فى اللوحة غير الحقيقية ، وأعيد تشكيل الجمال.

سرعان ما عرف المراهقان نشوة التوحد مع الطبيعة والعدو بين أشجار اللوز المثمرة، وأشجار الزيتون الوارفة فى ليالى الصيف، وتلقى زخات المطر تحت الأضواء. عرفا القراءة والنهل من الكتب والأحاديث المطولة، وحب أعمال Hugo ، وفينيى Vigny ، وموسيه Musset ، ولامارتين Lamartine .. عرفا عالم الرومانسية الخيالى البديع، وعرفا أيضا كتابة الشعر.. يصحح ، بل يجوّد أحياناً، الواحد أبيات الآخر. ومعاً، شهدا تفتح المشاعر وحرقة العواطف.

هذا السحر، الذى تعاهدا على كتمانه فى غياهب الذاكرة، وعدم البوح به لكائن ما كان، لم يستطع زولا ، بعد أن أصبح كاتبًا ، كتمانه... فحق عليه غضب سيزان، الذى شعر أن زولا خانه .. خان الصداقة والبراءة ووضع نقطة النهاية لمودة دامت ٣٤ عاما. لم يلتقيا بعدها حتى آن أوان الرحيل.. زولا عام ١٩٠٢، وسيزان بعده بأربعة أعوام.

لم يكن هذا العمل هو أهم ما كتب زولا، ولم يكن سبباً فى شهرته، ولكنه أنهى صداقة رائعة، وأبقى لنا بعضاً من شذاها.

– ونتوقف أيضاً عند موضوع كتبه ميشيل ديبون Michel Déon عضو الأكاديمية الفرنسية تحت عنوان " ستاندال وماتيلد: عذابات حب من طرف واحد " ، استهله بكلمة لبيل Beyle ، الذى

شتهر فيما بعد باسم ستاندال، عن الحب من النظرة الأولى يقول فيها : " لابد من تغيير هذه لكلمة السخيفة، حتى إن كان لها وجود بالفعل" ؛ قالها بعد أن وقع هو نفسه ضحية هذا الحب ، " هذا الضوء الذى يغشى الأبصار، والذى يمحو أى شعور سابق بالحب، فلا يعد شيئا يؤجج لعاطفة سوى هذه المغامرة الجديدة " . ولحسن الحظ- كما يقول- ديبون- أن الكاتب هو خير عون للإنسان الذى بداخله فى مثل هذا الموقف. إذ يأخذ على عاتقه مسألة التنظير لهذه المواقف، ويوضح أبعاد التجربة حتى إن باغتته إثرها لحظات ندم شديد.

تحت عنوان " فى الحب" كتب بيل Beyle : " فى مناجم سالزبورج ، وفى جوفها السحيق، نلقى فرع شجرة، جرّده الشتاء من أوراقه، ثم نسحب هذا الفرع بعد شهرين أو ثلاثة على الأكثر، فنجده وقد اكتسى ببلورات لامعة، ازدان حتى امتلأت أصغر تشعباته بعدد لا محدود من فصوص الألماس..."

حينما ألتقى بيل Beyle فى الرابع من مارس عام ١٨١٨ ماتيلد دوبروفسكى، الأرملة، والدة الطفلين، فى ميلانو، لم يكن قد أصبح بعد الكاتب الفرنسى الكبير ستاندال. كان مازال فى الخامسة والثلاثين من العمر ، وكانت هى فى الثامنة والعشرين ، لم يكن حظى بالشهرة الواسعة فى عالم الكتابة. وقع بيل أسيراً لمشاعر فياضة اجتذبته إلى ماتيلد منذ الوهلة الأولى. وعلى الرغم من حديثه الآسر وثقافته الواسعة كانت كل هذه المهارات تسقط على أعتابها، فلا يبقى فى حضرتها إلا التلعثم والارتباك. ألم يقل مونترلون Montherlant : " ما إن تظهر المحبوبة حتى تهبط فى اللحظة نفسها قيمة المحب".

تعاملت ماتيلد مع بيل بكثير من الحذر، وصدته منذ الوهلة الأولى، نادراً ما تعطفت عليه بنظرة أو ابتسامة، أو حتى أولته بعض الاهتمام. حاول أن يتلهى عنها بعلاقات عابثة، ثم يعود ليسترضيها، فلا يزيدها كل هذا إلا حذراً وجفاء. لم يكن بيل على هذه الرومانسية قط قدر ما كان فى خطاباته إليها، ألم يسعَ لإذابة تمثال من رخام؟

وللكتّاب دائما شأن خاص فى تضميد جراحهم- كما يقول كاتب المقال- فبدلا من مداواة الجرح ، هم ينكئونه ، ويعرضونه على القراء. فمن هذه التجربة القاسية، خرج بيل بدراسة جميلة عن العلاقات العاطفية : دراسة فسيولوجية عن الحياة العاطفية، عن دروبها العميقة ومغاليقها. هذا العمل الذى كان مفتتحاً لحياة الكاتب الفرنسى الشهير ستاندال والذى مهد الطريق للتيار الرومانسى فى ذلك الحين ، لم ينشر إلا بعد وفاته.

ويختتم عضو الأكاديمية مقاله بقوله: " لقد أحسنت ما تيلد صنعاً بصدها بيل المسكين. لو أنها رضخت لعاطفته الجياشة لما كان لها هذا الأثر الدامغ على كتاباته، ولأصبحت مجرد مغامرة عابرة، شأنها شأن الأخريات. لو أنها استسلمت لهذه العاطفة التى عصفت ببيل منذ النظرة الأولى لما أصبح ستاندال " كاتب النفوس الرهيفة ...".

- **وفى العدد نفسه**، كتب أنطونى بالو Antony Palou عن أحد أكبر الكتّاب الفرنسيين المعاصرين " **جورج بيريك Perec ساحر الكلمات** " يقول : " لم تكن كلمة " كاتب" تروق له كثيراً، كان يفضل عليها تعبيراً قديماً هو " أديب " ؛ والأديب- كما يقول بيريك- أحرف الأبجدية هى أدواته : فالكاتب باختصار يعشق الكلمات، بينما الأحرف هى عشق الأديب".

عشق بيريك صغيراً هذه المُعجّنات الدقيقة المشكلة على هيئة أحرف الأبجدية التى كان يأكلها فى حساءه ، وربما صاغ منها أثناء المضغ روايات كثيرة . وقد ظل طيلة حياته يتخذ من أحرف هذه الأبجدية الستة والعشرين لعبته المفضلة.

وحينما صدر لبيريك عن دار جوزيف كا Joseph K للنشر مجلدان يضمان لقاءات تمت معه، ومحاضرات القاها عن " طريقة استخدام الحياة " ، فتح الكاتب كل حقائب السفر، ليخرج عملاً بديعاً احتفت به الحركة النقدية آنذاك احتفاءً خاصا.

ولنعد إلى البداية، حيث نشر بيريك عام ١٩٦٥ أول أعماله الروائية " **الأشياء**" ، وكان فى التاسعة والعشرين من العمر، باحثاً فى فسيولوجيا الجهاز العصبى بالمركز القومى للبحوث بفرنسا، العمل الذى ظل يشغله بعد هذا لمدة ثلاثة عشر عاما. حصلت رواية "**الأشياء**" على جائزة رينودو عام صدورها. واحتفت بها الصحافة ، وعدت الكاتب فى زمرة علماء الاجتماع ، وهى الصفة التى ظل بيريك يجاهد فى سبيل دفعها عن نفسه فى جميع الأحاديث التى أدلى بها فى هذه الفترة. ظلت الصحافة تلاحقه، تسأله عن الشخصيات التى تأثر بها، وعن كتّابه المفضلين وكتاباتهم فيجيب : " **التربية العاطفية** " لفلوبير Flaubert بلا شك". وهى التى استشهد بها حوالى ثلاثين مرة فى هذه الرواية. كما عشق كتابات الكسندر دوما، وجول فيرن، وروسيل، وليريس، وغيرهم.

ومنذ أحاديثه الأولى، اتضحت ملامح مشروعه الأدبى، حيث تكشفت منذ البداية رؤيته الواضحة لما يصبو إليه، فجاءت أعماله متفردة، لكل منها بصمة خاصة بفضل نهمه الشديد للقراءة، ودأبه على الكتابة التى كرس لها منذ البدايات ما يزيد على ثمان ساعات يوميا.

وما بين روايته " **الأشياء**" وكتابه: "**طريقة استخدام الحياة**" الذى نال عنه جائزة ميديسيس عام ١٩٧٨ ، والذى عده النقاد أهم أعماله، كانت رحلة بيريك أقرب إلى من يجتاز الصحراء؛ دامت الرحلة قرابة الأعوام الثلاثة عشرة، وحملت لنا ملامح كاتب جاد وهزلى فى آن ، وهى الملامح التى تأكدت من خلال أحاديثه ومحاضراته التى ألقى آخرها عام ١٩٨١.

وعلى الرغم من ظهوره مع آلان روب جرييه Grillet عام ١٩٧٨ فى برنامج أبوستروف Apostrophe التليفزيونى الشهير ، وكان وقتها فى الخامسة والأربعين من العمر، إلا إنه لم يكن يشاركه أفكاره على الاطلاق . ولم تدخل أبداً " الرواية الجديدة" كما نظّر لها روب جرييه ضمن قناعاته. فالأدب – فى رأيه– أقرب إلى كومة من رمال ، شيد بها قصوراً، أرادها خارج حدود الزمن. لم يكن بيريك معنيا على الاطلاق بتنظير أى شىء– خاصة الأدب– الذى لابد أن يظل لعبة طفولية. وحتى مع إعجابه الكبير برولان بارت، لم تستهويه عملية التفكير فى اللّغة، فالأحرف والكلمات لابد أن تتهادى وتتقاطع وتتشابك وتتعانق.. أى لابد لها باختصار أن ترقص.

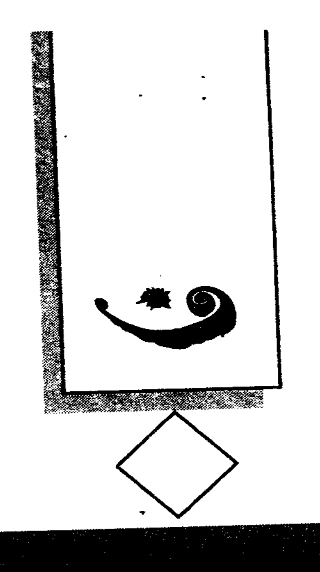
وينهى الناقد مقاله بعبارة تلخص على أفضل نحو رحلة بيريك الذى يقول: " أبحث عما هو خالد وزائل فى آن ...".

بعدها، حق لساحر بيريك الرحيل تحت نقرات مطر من أحرف الكلمات، فى الثالث من مارس عام ١٩٨٢ ، بعد أن قال كل شيء، لتبقى كلماته عالقة هنا ، إلى الأبد.

أما مجلة لى مومون ليتيرار Les moments littéraires التى تعنى بمختلف أشكال الكتابة عن الذات : المذكرات والمراسلات والسير الذاتية وغيرها من الكتابات الحميمة، فقد أفردت فى عددها العاشر الأخير ملفاً عن سيرج دوبروفسكى Serge Doubrovsky الكاتب والأستاذ بجامعة نيويورك ، والذى كان من أوائل من نظروا لمثل هذه النوعية من الكتابات. فهو من ابتكر كلمة Autofiction لوصف كتابه " أبناء " Fils الصادر عام ١٩٧٧ ، والتى عرفها بأنها مزيج من الأحداث المتخيلة والوقائع الحقيقية. وقد دخلت الكلمة اليوم ضمن مفردات اللّغة المتداولة وأدرجت فى العام الحالى ٢٠٠٣ ضمن معاجم مثل لاروس وروبير.
استهل هذا الملف ببورتريه لدوبروفسكى ، خط ملامحه ميشيل كونتا Michel Contat، وبحوار ننقل منه هذه الفقرة :

- لك أسلوب شديد الخصوصية، حيث تلعب بالكلمات والأصوات..
- الكاتب نص، وكلماتى تتوالد من بعضها، وهى كتابة تعتمد على الأصوات . فأنا لا أبدع على النحو الذى يبنى به فلوبير عباراته ويجملها، وإنما أترك الكلمات تتشابك من خلال أصواتها ومعانيها. هناك ارتباط بين الكلمات كما أن هناك فى التحليل ارتباط بين الأفكار. وهى كتابة أوتوماتيكية ، فأنا ألعب بالدال مما يولد نمط كتابة شديد الخصوصية .. وهنا تكمن اللعبة ، اللعب بالكلمات ، والأكثر من هذا : " لعبة الكلمات" . أنا لم أكتب أعمالى فى الواقع، ولكنها تكتب من خلالى. فأنا- كما يقول مالارميه- أعطى المبادرة للكلمات، ولكننى أظل فى الوقت نفسه ممسكاً بها.
- تكاد أعمالك تُعرف أنها بقلمك من طريقة استخدام علامات الترقيم والفراغات البيضاء والأعمدة...
- صحيح ، ولهذا السبب كان على أن أعدل من بنية الجمل ، وأن أدخل فراغات بيضاء وفقرات دون أى علامات ترقيم حينما يتعلق الأمر باللاوعى ، أما حينما أستخدم كثيرا علامات الترقيم فيكون هذا فى لحظات استعادة الوعى.

فالنص حركة موسيقية. وعلامات الترقيم الكلاسيكية لا تترك لموسيقى اللغة الفرصة للتعبير عن القفزات السريعة واستعادة الحياة العقلية ، الموضوعية. وأنا لا أفعل هذا لأكون حداثياً ، وليس هذا بحثا شكلياً ، ولكنه احتياج.. تلك هى طريقتى فى الغناء.



دوريات بريطانية

ماهر شفيق فريد

ملحق التايمز الأدبى (١٤ مارس ٢٠٠٣)

ضم هذا العدد من الصحيفة الأدبية البريطانية الأسبوعية (تصدر كل يوم جمعة) ملفًا عن التاريخ (جورج واشنطون وحرب الاستقلال الأمريكية، حياة الملك جيمز الأول الذى حكم بريطانيا خلال القرن السادس عشر، تاريخ الطعام فى بريطانيا فى ألف عام، كتابات الفردفون شليفن عن فن الحرب والعلوم العسكرية، هتلر وتشرشل، اغتيال إدوارد الثانى ملك إنجلترا فى ١٣٢٧، معالجة المسرحيات والمسلسلات التليفزيونية لأحداث التاريخ، مرجريت تاتشر رئيسة وزراء بريطانيا السابقة) فضلاً عن عدة مواد أدبية وفنية.

من هذه المواد (فى باب : رسائل إلى المحرر) خطابات بصدد الشاعر الراحل "فيليب لاركن"، وديوان رنبو "فصل فى الجحيم"، ومنها (فى باب الفن التشكيلى) مقالة عن المصور الإيطالى "تيتيان"، و(فى باب المسرح) عن مسرحية "شكسبير" "خاب سعى العشاق" التى تقدم على مسرح "أوليفييه" ومسرحيتى "إبسن" "إيولف الصغير" (مسرح روزمارى برانش) و"جون جابريل بوركمان" (مسرح جرنتش) ومسرحية "سترندبرج" "رقصة الموت" (مسرح الليريك).

أما الأدب الذى يستغرق كما هو طبيعى- القسم الأكبر من الجريدة فتمثله مقالات عن الروائى "رتشاردز باورز"، والروائى الروسى "أندرى كيركوف"، وجون إيفلين كاتب اليوميات الإنجليزى (القرن السابع عشر)، وأناشيد هوراس، وقصيدة "لوكرتيوس" "فى طبيعة الأشياء"، وعدد من القصائد للشعراء "بيترماكدونالد"، و"ك.وليمز"، و"بيتر بورتر".

ومن مراجعات الكتب التى يضمها العدد مراجعة بقلم "مارك كريس" لكتاب عنوانه : "العيش على الحافة : سيرة د.هـ.لورنس وفريدفون رتشتوفن" (٥٠١ صفحة، الناشر روبرت هيل) عن الروائى الإنجليزى الكبير وزوجته الألمانية التى كانت متزوجة بعالم اللغة الأستاذ الجامعى "إرنست ويكلى"، ثم هجرت زوجها لتفر مع لورنس وتغدو زوجته حتى نهاية حياته القصيرة نسبيًا (توفى عن خمسة وأربعين عامًا).

يقول كريس : قلّ من الكتاب من لقى من عناية النقاد ما لقيه لورنس. فهو مثل تشارلز ديكنز تمكن من أن يعيد خلق الأدب على صورته الخاصة. ومن المحال أن يقرأ المرء أعماله دون أن يشعر بأن كتبه قد غيرت من طبيعة الخبرة الإنسانية التى يصورها. وقلّ من الكتاب من أثاروا ردود فعل متطرفة معه أو ضده كما هو الشأن فى حالته : إن محاكمة روايته "عشيق ليدى تشاترلى" التى برأها القضاء الإنجليزى منذ سنوات مازالت، بمعنى من المعانى، منعقدة مستمرة.

لهذا السبب يبدو الكثير من الكتب الصادرة عن لورنس أشبه بدفاع حار عنه وكأنما الإخفاق في فهمه إخفاق في فهم الحياة ذاتها. وهذا الكتاب الجديد لمؤلفيه مايكل سكوايز ولين تالبوت ليس استثناء من القاعدة المذكورة : فهو جزء من موروث الدفاع عن لورنس بأقلام دارسين علماء.

على أن الكتاب يرمى إلى تجاوز عبقرية لورنس الفردية إلى رسم صورة لزواجه بفريدا. لقد اكتشف أعمق استبصاراته وأشدها حدة من خلال علاقته بها. إن زواج لورنس منها مثل زواج سكوت فتزجرالد بزلدا، أو زواج تدهيوز بسيلفيا بلاث قد غدا جزءًا لا ينفصل عن عمله الأدبي.

يسعى لورنس في كتبه ورواياته إلى ابتعاث "النفس المجهولة" أو إحداث اختراق نفساني يرجع الفضل فيه إلى فريدا. ففي رواياته تستطيع مقابلة جنسية حارة بين فردين أن تفتح بابًا أمام النفس الغريزية السابقة للحضارة. ويتذكر المرء هنا الاستيقاظ الجنسي لبطلة لورنس اورسولا برانجوين في رواية "قوس قزح" وانبعاث وعيها بما يدعوه لورنس "قوى الحياة الهائلة غير المعروفة".

وفي رأى مؤلفي الكتاب وهما زوجان أن من الممكن الاقتراب من أسرار علاقة لورنس بزوجته إذا نحن فحصنا المسودات المتعاقبة لروايته "أ وعشاق". لقد تغيرت لغة لورنس بعد التقائه بفريدا : فغدت كلمات "اللاشعور" و"المجهول" اكثر ترددًا على قلمه.

إن روايات لورنس تكون في أحسن أحوالها عندما تمتاح من ذكرياته : هناك مثلاً قصة حب ألفينا لطبيب في منتصف العمر في رواية "الفتاة الضائعة"، وفصل "الكابوس" في رواية "القنغر"، وذكريات لورنس عن أرنب بيتي كان يربيه (اسمه "أدولف")، وتجارب أورسولا في الاشتغال بالتدريس في رواية "قوس قزح". وبعد الانتهاء من كتابة رواية "أبناء وعشاق" بلغت كتابات لورنس قمة جديدة عندما كان يكتب عن رحلاته.

وينتهي مارك كريس من عرضه للكتاب إلى أن لورنس رغم حاجته القوية إلى فريدا وإلى الزواج وإلى الالتزام ظل بحاجة إلى الوحدة، على الأقل في لحظات الكتابة. لقد عاش لورنس مع فريدا، ولكنه ظل دائمًا يستقي كتابته من أعمق آبار نفسه. وهو يقول صراحة إن المرء يستطيع أن يعيش مع زوجة يحبها، ويختلط بأصدقائه ويستمتع بصحبتهم، وينخرط في العالم ويبتهج بذلك، ومع ذلك يظل في النهاية وحيدًا. إن الوحدة هي جوهر الطبيعة الإنسانية، ورفقة الآخرين إنما تأتي في مرتبة تالية.

ويكتب دوجلاس فيلد مراجعة قصيرة لكتاب من تأليف هيلين هيوارد عنوانه "أحجية ف.س. نايبول" (٢٢٢ صفحة، الناشر بالجريف). ليس هدف الكتاب فحص نظرة نايبول التشاؤمية إلى الوجود، أو تعليقاته اللاذعة على أفريقيا أو الهند، وإنما محاولة إثبات أن القسم الأكبر من كتاباته يمكن أن يُقرأ على أنه جزء من سيرته الذاتية. ورغم أن نايبول قد كتب بطريقة جارحة عن افتقار مسقط رأسه ترانداد إلى أى موروث ثقافي، فإن عمله كثيرًا ما يرتد إلى أصوله العرقية، معيدًا كتابة قصة حياته بلغة القصة أو المقال.

عُرف نايبول برواياته وكتبه في الرحلات وسيرته الذاتية وكلها عناصر تدخل في أهم كتبه : "بيت لمستر بيسواس"، "أحجية الوصول"، "طريق في العالم"، "رجال عصابات" وغيرها. وكتبه، إذ تنبثق من حياته، تصنع نموذجًا متسقًا، وتُبين عن أثر الروائي البولندي المولد جوزيف كونراد (إلى جانب مؤثرات أخرى) في عمله. إن أغلب أعماله خليط من الحقيقة والخيال، تغيم فيها الحدود بين هذين الأمرين.

وتكتب كاثرين كريك مراجعة لكتاب عنوانه "شكية شكسبير المأسوية" من تأليف ميلسنت بل (٢٨٣ صفحة، مطبعة جامعة ييل)، تبدأ كريك مراجعتها بطرح هذا السؤال : أيمكن لنا أن نبلغ معرفة باقية إذا كان العالم حاضرًا لأذهاننا بطريقة غير مباشرة فحسب، من خلال التمثل؟

إن الكتاب موضوع النقاش استكشاف لبواكير موروث الشك الفلسفى، لا باعتباره إنكارًا دوجماطيقيا بعد ديكارتى للوجود، وإنما بالأحرى باعتباره إدراكًا حاذقًا مستخفيًا لحقيقة مؤداها أن حواسنا الطبيعية لا تزود العقل إلا بجزء من الحقيقة. لقد مرت إنجلترا فى العصر الإليزابيثى بأزمات يقين روحى وهرمية اجتماعية، وأثارت هذه الاضطرابات التى امتد أثرها إلى الحياة اليومية إحساسًا قلقًا بـ "علة كونية تجاوز سيطرة البشرية". والشكية تقع من مآسى شكسبير فى الصميم وهى مآس تترك الكوارث التى تقع لأبطالها دون تفسير، عمدًا وعلى نحو مروع. وعلى هذا فإن خير مدخل إلى مسرح شكسبير هو انخراطه فى الأفكار المتقبلة فى عصره عن النفس والقدر، مما يؤكد "التواء الحياة ولغزها".

تخصص ميلسنت بعد وصف وجيز لميراث الشكية الكلاسيكى والأوربى فصلاً لكل مأساة من مآسى شكسبير الأربع الكبرى، ثم تتبعها بفصل ختامى عن مسرحياته الرومانية إن استجاباتها أشبه باستجابات أ.س.برادلى صاحب كتاب "المأساة الشكسبيرية"، تصف الطرق التى يناضل بها أبطال هذه المآسى هملت وعطيل ولير ومكبث لكى يقرروا الفرق بين المظهر والمخبر، الشك واليقين، العقل والعاطفة، الإيمان والقنوط.

يبدو أن شكسبير قد التقى فى شكل مخطوط بترجمة فلوريو ("مقالات" (أو "محاولات") مونتنى إلى الإنجليزية (١٦٠٣) وذلك قبل أن يشرع فى كتابة مسرحية "هملت". ولكن هذا الفرض الذى تؤيده مشابهات لفظية بين شكسبير ومونتنى لا يُستَخدم من جانب ميلسنت استخدامًا مقنعًا فى النقاش، وإنما هى لا تعدو أن تورده.

ملحق التايمز الأدبى (٢١ مارس ٢٠٠٣)

ونعبر الزمن أسبوعًا إلى عدد تال من هذه الجريدة حيث نجد (فى باب السياسة) مقالات عن الفكر الواقعى فى العلاقات الدولية مُنذ ماكيافلى، وعن الحرب والسلطة فى القرن الواحد والعشرين، وعن شبح الرئيس الأمريكى ودرو ولسون الذى ما فتئ يرود الخيال السياسى الأمريكى، وعن أراضى المستنقعات فى العراق، وعن التاريخ والذاكرة فى فرنسا العصر الحديث. وفى التاريخ نقرأ مقالة عن التاريخ العربى منذ الأشوريين حتى الأمويين. وفى باب الفنون مقالة عن جوليا مرجريت كاميرون وهى مصورة فوتوغرافية عبقرية من القرن التاسع عشر. وفى مراجعات القصة مقالة عن رواية جديدة للروائى المكسيكى كارلوس فونتس، وفى أدب الرحلات عن رحلة إلى بورما، وفى الفلسفة والعلم عن تطور مفهوم الحرية، والواقعية الأخلاقية وتطبيقاتها ما بين مدح ولوم، وفى العلوم عن الجينات، وفى الرياضة عن أعظم مباريات كرة القدم فى العالم، فضلاً عن دراسات ببليوجرافية، وقصائد منها قصيدتان للروائية ميريل سبارك.

وفى النقد الأدبى نحد مراجعات وجيزة لكتب عن "الخصومات الأدبية" (ليفيز وسنو، ديريزر وسنكلر لويس، مارك توين وبريت هارت، توم ولف وجون أبدايك، ليليان هليمان ومارى مكارثى، إلخ..) وكتاب منتخبات عن الطيور فى شعر الشعراء عبر العصور، ومراجعات أطول عن "القصة فى القرن الثامن عشر وقانون الملكية" و "الروائى الأيرلندى لورنس سترن والمحدثون والرواية".

وفى صدر العدد ملف عن الأدب الفرنسى نتوقف عنده هنا وقفة قصيرة.

يكتب جريام روب عرضًا لأعمال تيوفيل جوتييه الروائية والقصصية الصادرة فى جزءين (من ١٥٨٢ صفحة لكل جزء) بعناية الناشر جاليمار فى باريس مبينًا كيف أن اتجاهه إلى الكتابة الصحفية السهلة قد جنى على أدبه وفلّ من حدة قلمه. لقد حضر جوتييه (١٨١١-١٨٧٢) ليلة افتتاح مسرحية فيكتور هوجو "هرنانى" فى ١٨٣٠ وكان من الذين هللوا متحمسين لها، وقدر له أن يحمل لواء الرومانتيكية (والبارناسية فرع منها، وإن انشقت عليها فى أمور) إلى عصر الصحف

والمصابيح التى تضاء بالغاز. لقد درس فن التصوير ولكنه هجره بعد أن اكتشف "شرقيات" هوجو الباهرة، وقر قراره على أن يغدو شاعرًا. وربما كان قد هجره أيضًا لأنه كان يعانى من قصر النظر، ولم يكن يحسن التلوين، ولكن هذا القرار من جانبه جاء فى صالحه : فقد كان الفشل الفنى موضة رائجة فى تلك الأيام، وكان جوتييه يعرف كيف يجعل الافتقار إلى الامتياز يبدو جذابًا. يقول بطل روايته المسماة "مدموازيل دى موبان" (١٨٣٥-١٨٣٦) : "إنى لست غبيًا بما يكفى لأن أغدو ما يُعرف بالعبقرى". ويضيف : "إن العباقرة ضيقو الأذهان جدا، فافتقارهم إلى الذكاء يحول بينهم وبين أن يروا العقبات التى تعترض السبيل إلى أهدافهم".

أذاع جوتييه مجموعة من القصص القصيرة (١٨٣٣) باعتباره مهتديًا حديثًا إلى ديانة الرومانتيكية : "أستطيع أن أتحدث.لساعات عن الفن [بحروف التاج] وأن أدعو أى امرئ يرتدى ياقة قميص : بورجوازيًا". لكن هذا المهتدى كان عليه أيضًا أن يكسب عيشه. وقد حقق هذا بالسخرية من رفاقه العصريين ذوى المثل العليا ممن يعيشون فى غرف على الأسطح. وتتضمن إحدى أقاصيصه قائمة بالملحقات "البوهيمية" التى يستخدمها هؤلاء الفنانون : خف تركى، زجاجة شمبانيا، سيف، جيتار، تمثال صغير لمعبود مصرى قديم، "شرقيات" هوجو، إلخ..

ادعى جوتييه أنه كتب هذه المجموعة من القصص والحكايات دون فكرة واحدة فى ذهنه، ولكنه ملأ صفحاته بقصص الغوايات الجنسية والخيانات الزوجية، ومتشردى الحى اللاتينى العاطلين الكسالى، والقصف الجنسى، والنكات، والهجمات على الملكية البورجوازية متكلفة الوقار. وتقول إحدى شخصيات المجموعة : إن الحياة فى باريس الحديثة يمكن أن تكون مسلية كأى مغامرة عجائبية. وصدم الكتاب النقاد مما أرضى المؤلف.

مضى على ذلك عامان، وحبس أبو جوتييه ابنه فى غرفة فتمكن من كتابة رواية كاملة : "مدموازيل دى موبان"، وفى مقدمة طويلة للرواية هاجم من يحكمون على الأعمال الفنية بفائدتها الأخلاقية : "إنى أفضل جرة صينية لا نفع لها البتة على "قصريتى" (أو "مبولتى") النافعة". وكانت الرواية ذاتها مستفزة للمشاعر بما فيه الكفاية. فالجزء الأول منها ينتهى بوصف هو الأول من نوعه فى الأدب الحديث - لجنسّى مثلىّ ذاهب للقاء صديق له (يكتشف فيما بعد أن هذا الصديق المحبوب ثيودور امرأة لا رجل، ولكن هذا الكشف لا يحدث إلا فى الجزء الثانى من الرواية).

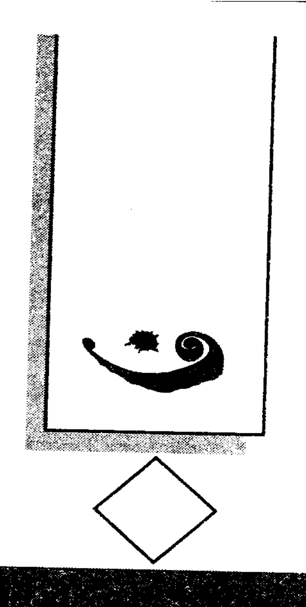
وحين يقرأ المرء أعمال جوتييه القصصية بترتيبها التاريخى يصعب عليه ألا ينتهى إلى أن "مدموازيل دى موبان" هى قمة حياته فى فن الرواية. فبعدها كرس أغلب وقته لكتابة مقالات عن المعارض والباليه والكتب والمسرحيات والترويج لأعمال كتاب لا يكرثهم افتقارهم إلى العبقرية : كان لهذا الانغماس فى كتابة المراجعات على نحو منتظم ودؤوب أثر مدمر فى كتابته، لا لأنها كانت تستغرق منه وقتًا طويلاً فحسب، وإنما لأنها عودته على العجلة، وتوخى السهولة فى الكتابة، والسلاسة الزائدة عن الحد. ومكنه عكوفه على نشر رواياته منجمة فى الصحف والمجلات من إعالة أختين غير متزوجتين، فضلاً عن أسرته.

وبمجئ الوقت الذى أتم فيه روايته التاسعة "قصة المومياء" (١٨٥٧) كان قد أجاد فن الكتابة بما يفى بمتطلبات تسليم المخطوط للصحيفة أو المجلة أو الناشر فى تاريخ نهائى معين، وهو فن يمكن أن يغدو وبيل الأثر على الكاتب الخلاق. ولكى يوفر الوقت كان يُجلس ابنته الصغيرة جوديث فى مكتبه لكى تمرر إليه الصور التوضيحية فى كتاب عالم المصريات شامبيلون المسمى "آثار مصر والنوبة". وكان أحيانًا يدمج فى قصصه عبارات كاملة من شامبيليون وغيره دون أن يحدث فيها إلا أيسر التغيير.

أتم جوتييه هذه الرواية على أجزاء بحيث يتسنى نشرها يوميًا. وطغت فيها الأوصاف على الحبكة : إذ فُتن مثلاً بالأنفاق والأبواب المسحورة فى وادى الملوك. وتزخر الرواية بعبارات من قبيل : "على الحائط البعيد.."، "تحت السقف.."، "وفى مكان آخر.."، "بين كل عمود، إلخ.." وفى نثره شذرات من البحر الإسكندرى كما لو كان جول فيرن يحاول أن يكتب شعرًا بينما توحى المساحات الواسعة من وصفه السكونى بأننا إزاء فنان محبط، أو على حد قوله : "إن صنعة الكاتب أدنى من صنعة المصور. فهو لا يستطيع أن يبين الأشياء إلا متعاقبة. أما فى التصوير فإن الأشكال المتنوعة التى رُسمت معالمها [فى ثلاثة آلاف كلمة] يمكن استيعابها بنظرة واحدة".

وكانت "موضوعية" جوتييه الشهيرة، التى حببته إلى الشعراء البرناسيين، مجرد قشرة مهنية لرومانتيكى سابق يكسب عيشه بعدم الإساءة إلى مشاعر القراء وبالثناء على النظام الذى أرسل بطله هوجو إلى المنفى. كانت روايته قبل الأخيرة "كابتن فراكاس" (١٨٦٣)، وقد شرع يفكر فى تأليفها منذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر، محاكاة ساخرة لجوتييه القديم، فهى حكاية رومانتيكية عن ممثلين وقطاع طرق متجولين وذئاب. إنها تشتمل على بعض مشاهد فخيمة مثل وصف القلعة القديمة المتداعية ولكنها تفتقر إلى التورية الساخرة التى تمتاز بها مجموعته القصصية القديمة. لقد أدخر عباراته الفاحشة لمراسلاته الخاصة، كيلا يصدم القراء. و"القصرية" التى ذكرها فى مقدمة رواية "مدموازيل دى موبان" تحولت فى الطبعات اللاحقة للرواية إلى "فازة من لون معين" وآخر رواية له "مستحضر الأرواح" (١٨٦٦) غامضة رهيبة موحشة ولكنها تلوح أشبه بفنتازيا من إنشاء كاتب تكاثرت عليه الضغوط. إن بطل الرواية جى دى ماليفير يقع (شأنه فى ذلك شأن كثير من أبطال جوتييه) فى حب امرأة ميتة ثم يكتشف ظاهرة الكتابة الأوتوماتيكية المتسقة المبهجة : "ما عليه إلا أن يدع يده تكتب، وأن يُسكت أفكاره بقدر المستطاع".

ويضم ملف الأدب الفرنسى إلى جانب هذه المقالة عن جوتييه مقالات عن الروائية كوليت (بمناسبة صدور الجزء الرابع من مجموعة أعمالها عن دار نشر جاليمار، وصدور كتاب عنها من تأليف الناقدة البلغارية يوليا كرستيفا)، ومراسلات جوستاف رود وفيليب جاكوتيه فى الفترة ١٩٤٢-١٩٧٦، وثلاث قصائد فرنسية عن التدخين نقلها الشاعر البريطانى توم باولين إلى الإنجليزية : "الغليون" لمالارميه، و"السيجارة" لفرانسيس بونج، و "المنضدة" لجيوم أبولنير.



دوريات عربية

محمود نسيم

يتناول العدد الأخير من مجلة " ألف" العلاقة المعقدة والمركبة بين الأدب والمقدس عبر العصور وفى الثقافات المختلفة. تضىء مداخلات هذا العدد حضور المقدس فى التراث الأدبى. ودور العنصر الأدبى فى التجربة الروحية، والتنافس بين الأدب والدين فى تشكيل القيم الثقافية والاجتماعية. وتستكشف مقالاته الأساس الفلسفى للتمييز بين الجميل والجليل، بين الفن والمقدس؛ كما تبحث فى الجوانب السياسية والاجتماعية التى تساهم فى تأسيس المقدس. وتتجاور الدراسات حول إشكالية المقاربة الأدبية والتأويل الأدبى للنص المقدس بدراسات تحليلية للشعر الذى ينطوى على الإيمان أو على الكفر فى الثقافات العربية والتركية والفرنسية والألمانية، أما الروايات التى يتقاطع فيها السرد بالمقدس فقد تناولتها الدراسات فى سياقاتها التاريخية: من فرنسا فى العصور الوسيطة إلى روسيا فى القرن التاسع عشر وحتى مصر والمغرب فى القرنين العشرين والحادى والعشرين.

يستهل "سعيد توفيق" العدد بدراسته حول الجميل والمقدس في خبرتى الفن والدين، حيث يهدف البحث فى المقام الأول إلى التأكيد على أن خبرتى الجميل والمقدس كانتا فى الأصل ملتحمتين ومرتبطتين بوشائج قربى عديدة، ولكنهما لأسباب تاريخية وسياسية قد بوعد بينهما وأصبحتا منفصلتين، بل متسارعتين ومتناقضتين أحيانا وعلى هذا، فإن هذا البحث ينقسم إلى جزءين رئيسيين. يتناول الجزء الأول أشكال التعارض والصراع بين خبرتى الفن والدين الذى يتخذ صورا متباينة، من قبيل: الدعوة إلى انفصال الفن عن الدين أو "علمنة الفن"؛ وعداء الدين للفن بمعنى رفضه وإنكاره؛ والدعوة إلى "تديين الفن" كما هو الحال فى العودة إلى أسلمة الفنون على سبيل المثال. وفى كل هذه الصور تتجلى لنا بوضوح ظاهرة "اغتراب الوعى الجمالى". أما الجزء الثانى من البحث فيتناول الصلات الماهوية الكائنة بين "الجميل" و"المقدس" فى الفن. ويسعى البحث إلى الكشف عن الصلات بين ماهية الظاهرتين كما تجلت تاريخيا فى الفنون المختلفة، بما فى ذلك الأدب، فخبرة الفن ليست خبرة بشىء مادى محسوس، كما أن خبرة الدين ليست مجرد خبرة بشىء روحانى لا مادى. فالفن له القدرة على التعبير عن الروحى والمقدس مع المادى والمحسوس فى وحدة واحدة. وإذا كان الفن لا يمكنه أن يبلغ "الروحانى" الخالص بدون شىء ما محسوس (مسموع أو مرئى)، كذلك فإن الدين لا يمكن أن يعبر عن الروحانى والمقدس من خلال شىء ما فائق للحس، بل من خلال المادى والدنيوى.

أنور محمد إبراهيم في دراسته حول "ديستوفسكى: جدلية الشك والإيمان) يتناول علاقة دستويفسكى بالله والقضايا المتفرعة عنها: الموت والبعث والخلود والفضيلة. ظلت علاقة

دستويفسكى بالله تحمل فى طياتها مفارقات عديدة. فلم يكن إيمانه بالله إيمانا فكريا خالصا وبسيط التركيب، بل ظل سبيكة شديدة التعقيد فى حالة متحولة من التوتر والتأزم. وكان كل ذلك يظهر بوضوح وعمق فى تجلياتها العاطفية والأخلاقية والفلسفية. وتحاول المقالة رصد أبعاد تلك السبيكة بتناقضاتها وتحولاتها عبر نظرة مركبة، تجمع بين تحليل المكونات الأولى لفكر دستويفسكى، كما تظهر فى مذكراته وخطاباته التى عبرت عن الكثير من أفكاره تجاه القضية، وتحليل رؤيته كما وردت من خلال أبطال رواياته الكبرى: راسكولينكوف فى **الجريمة والعقاب**، وإيفان وأليوشا وزوسيما فى **الأخوة كارامازوف**، وستافروجين وتيخون فى **الشياطين**، وميشكين وراجوجين فى **الأبله** مع تحليل التفاوت بين المصدرين الفكرى والروائى.

وحول "مأزق المقاربة الأدبية للقرآن" يركز نصر أبو زيد بصفة أساسية على مناقشة المشكلات الفكرية والعقيدية التى تواجه منهج الدراسة الأدبية للنصوص الدينية عموما، ولدراسة النص القرآنى بصفة خاصة. ولتحقيق هذا الغرض تتخذ مادتها الأساسية من الجدل الذى صار فى مصر عام١٩٤٧ حول الدراسة التى تقدم بها محمد أحمد خلف الله لنيل درجة الدكتوراة من جامعة القاهرة عن "الفن القصصى فى القرآن الكريم"، وهو الجدل الذى أدى إلى رفض الرسالة من جهة الجامعة وإلى تحويل المعيد محمد أحمد خلف الله إلى وظيفة أخرى غير التدريس فى الجامعة. تحاول الدراسة تتبع الجذور التراثية للمنهج الأدبى فى دراسة القرآن، وما أدى إليه البحث فى قضية "الإعجاز" من بلورة مفاهيم أسلوبية وبلاغية وجدت تعبيرها الأمثل فى نظرية "النظم" كما صاغها عبد القاهر الجرجانى. وتواصل الدراسة تتبع امتداد هذه الجذور فى عصر النهضة العربى الذى كان يواجه أسئلة وإشكاليات أكثر تعقيدا، ومنها على وجه الخصوص قضية "السرد القرآنى" وعلاقته بالتاريخ. ثم ينتهى البحث بخلاصة تتساءل عن مصير هذا المنهج وتتقدم ببعض الاقتراحات لمواصلة بلورة المنهج انطلاقا من أسس معرفية جديدة.

ويكتب على مبروك حول "تأسيس التقديس: الشافعى نموذجا" انطلاقا من أن الثقافات لم تتوقف أبدا عن إنتاج ضروب من المقدس تخضع لها - وبها - البشر؛ وذلك عبر التعالى بضروب من الأفكار والنصوص - وحتى الأشياء والأشخاص - من حدود التاريخى والواقعى وإطلاقها فى فضاء التسامى، ليقدسها البشر ويضعوها خارج حدود ما هو قابل للتفكير أو النقد، وهكذا فإن الجهد - فى هذه الدراسة - ينصرف إلى تحليل هذه الممارسة وتفكيك آليات وطرائق اشتغالها. ويتم ذلك عبر تفكيك واحد من الخطابات الأكثر مركزية فى تأسيس التقديس داخل الثقافة الإسلامية؛ وهو الخطاب الشافعى الذى تزاوج - خارج السياق الفقهى - مع الخطاب الأشعرى العقيدى. هكذا استطاعا معا أن يحققا نوعا من الهيمنة الكاملة داخل الثقافة التى سوف تنطلق ابتداء من تكريسهما (أى الشافعى والأشعرى) لآلية فى التفكير تتبنى استراتيجية "التعالى بالأصول" عبر فك روابطها مع الواقع والتاريخ، والتجاوز بها إلى مقام المطلقات التى يستحيل إلا الخضوع لها دوما، وهى الاستراتيجية التى راح يجرى إنتاجها - فى السياسة - تعاليا بالسلاطين إلى مقام الآلهة ذوى الجلالة، فتكامل بالتالى إنتاج الهيمنة فى السياسة والثقافة.

مجلة "العربى" الصادرة عن وزارة الإعلام بالكويت، تنشر مجموعة من المقالات والاستطلاعات والأعمال الفنية وفق منهجها الراسخ والقائم على التنوع فى الطرح والرؤية، والحيوية فى التناول والقدرة على التوصيل، فى مقاله الذى يتخذ عنوانا لافتا "سيبقى هذا التعثر إن لم ينجز هذا التحول" يرى محمد جابر الأنصارى أن الإرث السائد للتنظيم المجتمعى هو ما ينبغى تشخيصه وعلاجه. وهذا التنظيم التقليدى هو الذى يفرز مختلف أنساق "المعارضة" على السواء فـ"الرابطة القرابية" أصبحت واضحة فى أكثرها ثورية و"تقدمية". وإشارة تقرير التنمية

الإنسانية إلى "الهيمنة الأبوية" فى المجتمعات العربية من منطلق مقولة هشام شرابى فى النزعة البطركية، إشارة صحيحة لكنها تبسيط واختصار لواقع أعقد وأعم هو النسيج القبلى الموروث تحت جلد المجتمع المدنى والدولة القائمة. إنها أكثر من مجرد هيمنة أبوية. إن الهويات القبلية والطائفية تمثل غطاء يحتاج إليه الناس فى بعض الحالات القلقة ولكن علينا أن نقرر فى سلم الأولويات هل نحن فى دولة حديثة تستحق ولاءنا.. أم نعود إلى الوراء بالولاءات القديمة؟

وعليه، فإن مشروعات الإصلاح الشامل التى لا بد للمجتمعات العربية منها فى هذه اللحظة التاريخية يجب أن تضع فى اعتبارها الدفع باتجاه التحول التاريخى من المجتمع التقليدى إلى المجتمع الحديث.

اتصالا بدرجة ما مع الأفكار السابقة، وفى مقاله "ثورة المعلومات ومجتمع المستقبل" يرى أحمد أبو زيد أن ثورة المعلومات فى الفترة القادمة لن تكون مقصورة على التغيرات الجذرية والفجائية فى مجال تكنولوجيا المعلومات أو فى درجة جودة وسرعة ودقة الأجهزة والتقنيات المستخدمة فى إنتاج المعلومات وتدفقها وتحليلها وتخزينها على ما كان عليه الوضع خلال العقود القليلة الماضية إنما ستكون الثورة الحقيقية فى مجال المفاهيم والتصورات، أى أن العالم سوف يعطى اهتماما أكبر لمسألة توضيح المقصود من "المعلومات" وتحديد معنى الكلمة بدقة وتبيين الهدف من المعلومات وتحديد الأولويات فى مجال استخدام المعلومات مما سوف يترتب عليه إعادة البحث فى نوعية التقنيات التى يمكن أن تتولى إنجاز هذه التصورات الجديدة. وأن الإجابة عن تلك التساؤلات حول المعنى والهدف والأولويات هى التى سوف تساعد على معرفة، بل وتحديد المسارات التى يحتمل أن تسلكها هذه الثورة. ويذهب بيتردروكر وهو من أكبر المهتمين بثورة المعلومات واستخداماتها وبخاصة فى المجال الاقتصادى إلى أن هذه الثورة سوف تكتسح أمامها كل نظم ومؤسسات المجتمع الحديث، وأن هذا الاكتساح بدأ بالفعل فى مجال المشروعات الكبرى تجارية كانت أم صناعية، وكان لها آثارها الواضحة فى تغيير النظرة إلى مسائل القيمة والثراء وأساليب تحقيقهما.

احتفاء بالقيمة المتوهجة والباقية أبدا ليوسف إدريس، تخصص مجلة "شموع" عددها الأخير بكامله للمبدع الكبير الراحل، حيث يكتب فاروق عبد القادر "نظرة طائر" متجولا في العالم الإبداعى والحياتى للكاتب، مجملا رؤيته في عبارات كاشفة: كان يوسف إدريس عاشقا عظيما للحياة مقبلا على النهل من لذائذها جميعا، وكان موهوبا عظيم الموهبة، وكان حكاء متفننا، في صوغ الحكاية وحبكها ونمنمتها وتوشيتها، و"دندشتها" لا يبالى بالقواعد والأطر، هو صاحب رؤية يعنيه أن يقيدها على الورق لأنه أول من يعرف أنها مراوغة شموس، ترك أثره الحقيقى في المجال الذى يتفق تماما وبناءه النفسى وطريقته في الحياة: فن القصة القصيرة، لا الرواية (من الملفت للنظر تصنيفه، هو، لأعماله، في هذا السياق، فما أكثر ما رفع بعض قصصه التى تطول صفحاتها، ليفردها "كروايات" فعل هذا في "العسكرى الأسود" و"قاع المدينة" و"السيدة فينسيا" وفى المقابل فإن أثمن ما في رواياته ـ أهمها "الحرام" ـ إنما هى اللوحات والمشاهد واللقطات الصغيرة التى تنتمى لفن القصة أكثر من سواه)، ولا المسرحية (يخيل إلى أن توجهه نحو المسرح لم يكن توجها أصيلا عنده لكن موجة الصعود المسرحى أغرته بالصعود إليها فحملته فيمن حملت، الاستثناء هو "الفرافير": رؤية متمردة على كل القواعد والأطر، نجح في أن يثبتها على الورق، ونجح كرم مطاوع: العائد لتوه من بعثته الدراسية: متوهجا ممتلئا طموحا لأن يحدث شيئا في المسرح المصرى، في تجسيدها، ولم يتكرر هذا التألق لعمل مسرحى ليوسف من بعده.

ويتناول كمال رمزى الأعمال التى قدمتها السينما ليوسف إدريس، راصدا الفروق الدقيقة بين أعماله وروايات إحسان عبد القدوس ونجيب محفوظ، فالكثير من قصص إدريس يعتمد على "لحظة" واحدة، يتأملها الكاتب متوغلا - بطريقته الفذة - في أحراشها، فيكتشف بعض حقائق الحياة، من خلال تحليله المبهر، المتوهج لتفصيلاتها.. وتأتى لغته الموحية، بإيقاعها، وتراكيبها، وترتيب كلماتها، وجملها، وفقراتها، لتضيء الظلال والمناطق المعتمة، الغامضة، في دروب النفس البشرية، وليصبح من العسير الفصل بينها من ناحية، و"اللحظة" المراوغة التى يتعقبها ويقبض عليها من ناحية أخرى.

من هنا تتضح إحدى الصعوبات الجوهرية في تحويل الكثير من قصص "يوسف إدريس" إلى أفلام روائية ، بالإضافة إلى هذا أن بعضها، مثل "لأن القيامة لا تقوم" و"لغة الآى آى" تعتمد على "تجسيد" الحشرجات والآهات التى تتجاوز دورها "كمؤثرات صوتية" لتصبح البنية الأساسية للقصة، وهذا لا يعنى استحالة إيجاد "المعادل السينمائى" لها.. فإمكانات "اللغة السينمائية" التى لم تكتشف بعد، لا حدود لها، ففى فترة ما، لم يكن أحد يتوقع أن تعرف بعض الأعمال الأدبية الشديدة التركيب، بل والتعقيد، كالبحث عن "الزمن الضائع" لبروست، و"يوليسيس" لجيمس جويس، طريقها على الشاشة، أكثر من مرة لذلك فإنه من المأمول، والمتوقع، أن تتحول قصص "يوسف إدريس" إلى أفلام، حينما يأتى ذلك المبدع السينمائى الذى يستطيع، حاذفا منها، ومضيفا إليها، ليقدمها على نحو لا يزال في علم الغيب.

وفى مقاله "البحث عن شكل مسرحى للشخصية المصرية" يرى حسن عطية أنه برغم تعدد الأشكال أو الصيغ البنائية الفنية التى ظهر بها علينا "يوسف إدريس" في مجال المسرح، إلا أن الجوهر الحقيقى الكامن خلف هذه الصيغ هو فكرة البحث عن شكل مسرحى "مصرى" يجسد الشخصية المصرية ويعبر عن أفكارها ويتحدث بلغتها ويتناغم مع سلوكها وطرق تواصلها مع الغير، باعتبار أن "الشخصية" الوطنية عنده كل واحد، تتكون على مدى تاريخها، وتتمحور رؤيتها للحياة بصورة تمنحها نسقا متماسكا من الأفكار والسلوك الجمعى، وأن المسرح تعبير عنها في حالة حركة داخل مجتمعها.

ولذلك اقتحم "إدريس" عالم المسرح مفتشا عن صيغة واقعية له، وشكل خاص به، وقد جاء تفتيشه هذا ليس بسبب قلق فنان يفتش عن الجديد بغض النظر عن قيمته ووظيفته في مجتمعه، وإنما بناء على اقتناع فكرى فردى ينبع من رؤية كلية متصلة لأجيال من مثقفى البورجوازية المصرية عبر عقود طويلة خلت، فتش فيها المثقف المصرى عن شخصية هذا الشعب التى ذابت طويلا في شخصيات شعوب أخرى منذ الغزو الرومانى الذى غير قليلا من لغة هذا الشعب، فالغزو العربى الذى أحدث قطيعة لغوية ومعرفية كاملة مع تاريخه الفرعونى، مرورا بغزوات مغربية "فاطمية" وتركية "عثمانية" وفرنسية وانجليزية أثرت في ملامح وسمات هذه الشخصية، حتى بداية معركة الاستقلال عن المحتل بتكوين دولة مستقلة، وعقل متحرر من التبعية، سعيا للحصول على "مصر للمصريين" أوائل القرن العشرين.

مجلة "ديوجين" تنشر في عددها الأخير مجموعة من المقالات والمتابعات الهامة، مركزة على بحث إمكانيات وحدود النزعة الإنسانية الغربية الجديدة عبر محاور محددة هى: البشرى، ما فوق البشرى، المجرد من البشرية، المثالى، وكذلك: الاتجاه الإنسانى والديمقراطية، ثم التساؤل حول: هل يمكن أن تتحقق الأخلاق والديمقراطية بعيدا عن التسامى؟

عبر هذه المحاور والأسئلة يأتى العدد حافلا بأفكار وتصورات متعددة، حيث يكتب مارسيل جوشيه: ما الذى فقدناه بانحسار سيطرة الدين؟ راصدا ظاهرة تتسم بالمفارقة، إذ أن الفترة الأخيرة

قد اتسمت من منظورات معينة بانهيار ما تبقى من أعمدة التبعية الدينية، وبانتصار المبدأ الميتافيزيقى لاستقلال الإنسان. وليس هناك أحد من بيننا، بما في ذلك أشد المؤمنين تمسكا بالدين، لديه أى شكوك في أن الرابطة الاجتماعية، التى تربطنا معا، هى من عمل البشر، والبشر وحدهم، بل إننا لا نعتبر أن لذلك أى منطق تاريخى. ومن وجهة النظر هذه، فإن العقائد السرية للخلاص السياسى قد قوضت بالدرجة التى قوضت بها العقائد الكبيرة المنظمة. وبهذا المعنى الميتافيزيقى نكون على حق في الكلام عن تقدم ما في إضفاء الطابع الإنسانى على العالم. إلا أنه من الواضح أيضا أن التجرد من الإنسانية الذى يشغلنا هنا قد يكون متصلا بالأشكال العملية غير المتوقعة على الإطلاق، والتى اتخذها الطابع الإنسانى الميتافيزيقى، قد يكون لهذا الأول صلة خفية بالأشكال الاجتماعية الملموسة لهذا الأخير.

وهذا الشيء الذى يراوغنا، والذى ندين به لتراث الأديان، هو بالضبط العنصر الذى مكننا من فهم مجتمعاتنا ككل متماسك. وهو بذلك العنصر الذى منحنا القدرة على تصور أننا نستطيع أن نعمل معا لتغيير هذه المجتمعات، وأيا كان الفهم في ذلك الوقت لإحداث هذا التحول، وسواء كان مقصودا به أن يكون تدريجيا أو جذريا، فإن المناقشة ليست الآن بين الإصلاح والثورة، فلا الإصلاح، ولا الثورة موجودان الآن. إن هناك تغييرات فقط، والتى يجب بشكل ما أن تنظم جيدا، أو تحتوى، ولكنها تصعب على إدراكنا في أساسها.

ويختار جان - بيير لوجوف عنوانا دالا لمقالته "التحديث والهمجية الناعمة" محللا الخطاب الأيديولوجى لعملية التحديث، ذاهبا إلى أن التأكيدات المتكررة باستمرار بالنسبة للحاجة إلى التحديث، تحمل وتنقل تفسيرات وصورا لإضفاء أهمية اجتماعية وثقافية على التغيرات الجارية، وجعل كل من المجتمع والعالم خاليين ومجردين من السمات والصفات الإنسانية. ويبدو لنا أن هذا الخطاب الأيديولوجى يقوم على أساس محاور رئيسية:

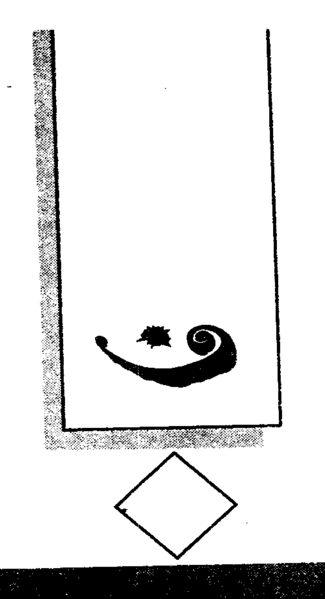
- إنه يخلق صورة متغيرة وفوضوية للعالم وللمجتمع، مما يجعلهما مبهمين، وبذلك يقضى على إمكانية الرغبة في تحولهما وتغييرهما. ويقدم هذا الخطاب تصورات جديدة للتدليل والبرهنة على حركة طبيعية لا يمكن مقاومتها، والتى لا يستطيع أحد أن يسيطر عليها. وتبدو خطى التغيير في العوامل المختلفة التى ينطوى عليها الموضوع سريعة إلى الحد الذى يصعب معه - على الأقل - إقامة أية نقاط للاستقرار والتنبؤ بالتطورات.

- يرتبط خطاب التحديث بمنطق التكيف والتواؤم للبقاء والضرورة: فالتطورات الجديدة وتأثيراتها تحدث بسرعة إلى الحد الذى لا يملك المجتمع معه خيارا، إلا التكيف معها بأسرع ما يمكن، إذا كان المجتمع لا يريد أن يتلاشى.

- إن خطاب التحديث يضفى على هذه التطورات الاجتماعية والثقافية أهمية، مما يجعلها تتضمن الانفصال جذريا عن أساليبنا وطرائقنا التقليدية في العيش، والعمل والتفكير، فمفاهيم الكائنات البشرية، والمعيشة الجماعية، التى انحدرت إلينا عبر الأجيال، تعتبر جميعها عتيقة، وبالية، هى وما تلقيناه من أنماط العيش والعمل في المجتمع. ومن ثم، فإن خطاب التحديث يجسد نسخته الخاصة به عن الفكرة الرئيسية الثورية للانفصال عن الماضى، والانفكاك عنه، والبدء من الصفر. ويتم تقديم هذه التغيرات وعرضها دوما، باعتبارها "جذرية" و"ثورية".

بالإضافة إلى تلك الإضاءات تنشر المجلة إسهامات أساسية حول نموذج الإنسان والحداثة، والطبيعة والمعايير الديمقراطية، والحكمة في العصر العملى، وهل يمكن تصور المثل الأعلى الديمقراطى بدون مفهوم الطبيعة الإنسانية، وغير ذلك من موضوعات.

وهكذا، جاءت الدوريات العربية في أعدادها الأخيرة متجاوبة مع قضايا الواقع وأسئلته الراهنة، كاشفة عن حركة بحث وتحاور متجددة ومتواصلة.



ثلاث رسائل

ماهر شفيق فريد

رسالة ماجستير ورسالة دكتوراه فى الأدب المقارن (إنجليزى/ عربى)، ورسالة ماجستير فى سيميوطيقا المسرح الأمريكى، ودكتوراه فى شعر المهجر الجديد (لبنانى/أمريكى).. ذلك بعض حصاد الرسائل الجامعية فى كليات الآداب بجامعاتنا منذ صدور العدد الماضى من "فصول" (العدد ٦١ / شتاء ٢٠٠٣) حتى مثول هذا العدد للطبع.

تتناول الرسالة الأولى(١) أوجه التشابه والاختلاف بين علمين من أعلام الشعر الرومانسى، يختلفان بيئة وثقافة، هما: الشاعر الإنجليزى "جون كيتس" (١٧٩٥-١٨٢١) والشاعر التونسى أبو القاسم الشابى (١٩٠٩-١٩٣٤) وذلك انطلاقًا من شعور الباحث أن ثمة مايربط بينهما رغم اختلاف المكان والزمان. وكلمة "نظرية" مستخدمة هنا بمعنى العناصر الأساس لفهم كل من الشاعرين للغة الشعر ووظيفة الشاعر . وتتألف الرسالة من تصدير، فمقدمة، فثلاثة فصول، فخاتمة، فببليوجرافيا.

أما المقدمة فمسح وجيز لحياة الشاعرين، وبيان للسياقات الاجتماعية والثقافية والحضارية التى كان كل منهما منخرطًا فيها، وكذلك الخبرات المؤلمة (من مرض، وموت أقرباء، وحب محبط، إلخ..) التى كان لها أثر عميق فى تشكيل شخصيتى الشاعرين.

والفصل الأول "ضرورة الشعر" دراسة مقارنة لآراء كل من الشاعرين فى فن الشعر، وتبين العناصر الرومانسية المشتركة بينهما من حيث فهمهما لطبيعة الشعر، وضرورة الخيال الشعرى، والحاجة إلى صدق الإلهام.

والفصل الثانى "المصادر الثقافية لمفهوم كيتس والشابى للشعر" استكشاف للمؤثرات المختلفة التى أثّرت فى الشاعرين، وأعانتهما على تشكيل نظرتهما إلى الشعر، كما تجلت فى أعمالهما.

والفصل الثالث "النبوءة فى شعر كيتس والشابى" تحليل مقارن لمفهوم الشاعر النبى عند كيتس والشابى، ومفهوم النبوءة عندهما، وتشابه نظرتهما إلى رسالة الشاعر.

وفى الخاتمة يلم الباحث شتات الخيوط السابقة، ويرمى بنظرة الطائر إلى بيان التراسلات بين الشاعرين (مات كلاهما فى سن الخامسة والعشرين تقريبًا، واشتركا فى عدد من الخصائص : البراعة الفنية، الجمع بين الحسية والروحانية فى صورهما الشعرية، توظيف الأسطورة (الإغريقية بخاصة)، إسباغ طابع مثالى على الخبرة من خلال الخيال المبدع، إلخ..)

وقام الباحث إلا إذا نص على غير ذلك بترجمة نصوص الشابى التى يوردها (شعرًا

ونثرًا) إلى الإنجليزية. وأفاد من كتاب الشابى "الخيال الشعرى عند العرب" (وهو محاضرة طويلة ألقاها بقاعة الخلدونية بتونس عام ١٩٢٩) ومن مراسلات كيتس فى إلقاء الضوء على نظرية الشعر عندهما.

وأحسن الباحث رد شعر كيتس إلى أهم المؤثرات الفكرية والإبداعية فيه (الشعراء الإليزابيثيون مثل: سبنسر، وتشابمان، وشكسبير، وملتون، ووردزورث) كما بيّن أهم المؤثرات فى شعر الشابى وفكره : شعراء المهجر خاصة جبران، وميخائيل نعيمة صاحب "الغربال" (١٩٢٣) وإيليا أبو ماضى، ومدرسة الديوان (شكرى والعقاد والمازنى)، وجماعة "أبولو" التى كانت تصدر مجلة بهذا الاسم يحررها الدكتور أحمد زكى أبو شادى. ومن المؤثرات الغربية فى الشابى (من خلال ترجمات عربية) : شكسبير، وهوجو، ودى موسيه.

وقد انتهى الباحث إلى أن كلًا من كيتس والشابى شاعر رومانسى ينظر إلى الشاعر على أنه مخلص ومرشد لقومه يتحمل أوجاعهم بصبر نبى. ولكن على حين اقتصر كيتس على التعبير عن عواطف إنسانية عامة وجه الشابى شطرًا كبيرًا من اهتمامه إلى الكفاح ضد المستعمر الأجنبى (كانت تونس تحت الاحتلال الفرنسى وقتها) وضد تزمت بعض رجال الدين، وتصلب المؤسسة الثقافية المقاومة للتجديد فى الفن والحياة.

وللرسالة ببليوجرافيا جيدة لا تقتصر على الكتب والدوريات، وإنما تفيد أيضًا من شبكة الإنترنت، وإن فات الباحث الرجوع إلى بحث وثيق الصلة بموضوعه هو "البحث عن عنوان : موقف جون كيتس وأبى القاسم الشابى من قضية التراث الأدبى" ليوسف الطراونة بمجلة "عالم الفكر" (الكويت) يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٥.

كذلك يؤخذ على الرسالة إلى جانب عدد من الهفوات الطباعية واللغوية أنها لم تحاول طرح السؤال الآتى والإجابة عنه، على أهميته فى بحث من هذا النوع : هل كان الشابى عارفًا بالترجمات العربية الموجودة لقصائد كيتس خلال حياته؟ وهل تأثر بشعر كيتس تأثرًا مباشرًا؟ إذ من المعروف أن عددًا من قصائد كيتس ترجم إلى العربية : سوناتة "أيها النجم الساطع" (ترجمة لويس إسكندر ١٩٢٠) وسوناتة "إلى بيرون" (لمترجم مجهول ١٩٢١) وقصيدة "مناجاة البلبل" (أنشودة إلى عندليب) (ترجمة عباس حافظ ١٩٢٩) وسوناتة "إلى النيل" (لمترجم مجهول ١٩٣٠) ونشرت هذه الترجمات على صفحات عدد من المجلات والكتب، فهل كان الشابى عارفًا بها؟

* * *

رسالتنا الثانية فى الأدب المقارن(٢) تتناول ثلاث روايات للروائى اليهودى الأمريكى "سول بيلو" (ولد فى ١٩١٥) وتقارنها بثلاث روايات للروائى المصرى بهاء طاهر (ولد فى ١٩٣٥)، أما روايات بيلو (الحاصل على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٧٦) فهى: "الرجل المتدلى" (١٩٤٤) "هندرسن ملك المطر" (١٩٥٩) "علاقة بلاروزا" (١٩٨٩). وأما روايات بهاء طاهر (الحاصل على جائزة الدولة التقديرية فى الأدب لعام ١٩٩٨) فهى: "شرق النخيل" (١٩٨٥) "قالت ضحى" (١٩٨٥) "خالتى صفية والدير" (١٩٩١) وذلك فى محاولة لإبراز أوجه التشابه دون إغفال لأوجه الاختلاف بين الكاتبين.

يشترك بيلو وطاهر فى اهتمامهما بمأزق الإنسان المغترب الذى يحاول جاهدًا أن يتوافق مع العالم المحيط به. ويعالج كل منهما خيوطًا متشابهة : الموت، الحلم، إلخ.. كما يستخدمان ضمير المتكلم فى رواية الأحداث، وكلاهما مهتم بقضايا العصر ووضع الإنسان فى العالم الحديث.

وتتألف الرسالة من مقدمة، فأربعة فصول، فخاتمة، فببليوجرافيا. وتقع فى ٤٧٠ صفحة.

الفصل الأول (سول بيلو وبهاء طاهر وعالمهما : نظرة شاملة) يقدم صورة مجملة لحياة

الكاتبين الأدبية وعالمهما، مع الإشارة إلى أعمالهما القصصية المنشورة روايات كانت أو قصصًا قصيرة أو قصصًا متوسطة الطول (نوفيلا)– منذ بداياتهما حتى وقت كتابة الرسالة.

والفصل الثانى (التدلى والاغتراب والتصالح : "الرجل المتدلى" و"شرق النخيل") معالجة لتقنيات الكاتبين فى هذين النموذجين الروائيين وخيوطهما. من هذه الخيوط التغير، والخيانة، والإحباط، وانقشاع الوهم، وأثر الحرب والموت فى الشخصيات، والخلاص، ومحاولة التراضى مع الواقع. وأهم التقنيات المستخدمة هنا: الاعتماد على شخصيات أخرى فى رواية الأحداث، والحوار، وتعليقات الراوى على الأحداث، والنقلات الزمنية، واستخدام تيار الشعور، والارتداد إلى الخلف، والأحلام، والوصف بما يتضمنه من تفاصيل صغيرة، والتجاور بهدف إبراز التضاد.

والفصل الثالث (البحث عن الخلاص والتجدد : "هندرسن ملك المطر" و "قالت ضحى") يقدم نبذة موجزة عن الفترة الزمنية التى تُشكِّل مهاد الروايتين، وخيوط التغير والتدهور والموت والسعى وراء الخلاص، كذلك تقنيات الروايتين، ومنها المونولوج الداخلى، والصور المستمدة من عالم الحيوان، واستخدام الأسطورة.

وعلى منحى، أو شكل مشابه نجد أن الفصل الرابع (الاضطهاد والموت والذاكرة : "علاقة بلاروزا" و "خالتى صفية والدير") يبدأ بتعريف الحقبة التى تدور فيها الأحداث، ثم يتقدم من ذلك إلى دراسة موقف الراوى فى كل حالة منها. وتتكرر هنا خيوط التغير، والحب فى مقابل الكراهية، والتسامح فى مقابل التعصب، والصفح فى مقابل الانتقام.

وتنتهى "الخاتمة" إلى أن ثمة أرضًا مشتركة بين بيلو وبهاء طاهر من حيث الخيوط والتقنية على السواء، وخلاصة هذا التلاقى أن كليهما معنى بالفرد المأزوم فى العالم الحديث، وقد تمكن كلاهما من رسم شخصيات حية تنقل هذا المعاناة، ولا تخلو من بصيص أمل يبشر بإمكان تجاوزها.

وتمتاز الرسالة إلى جانب إحاطتها الواسعة بأعمال الكاتبين وتحليلها التقنى للروايات الست المختارة ـ بأنها تدرس موضوعها فى إطاره الحضارى والاجتماعى، وتدخل العوامل التاريخية والسياسية والاقتصادية فى حسبانها، وتبين كيف تقتحم قوى المجتمع الحديث اللاشخصية حياة الفرد. ففى حالة "بيلو" تبين كيف كان جزءًا من ازدهار "الرواية اليهودية" فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وكيف عالج علاقة اليهودى بالأممى (غير اليهودى). وفى حالة بهاء طاهر تبين كيف عُنى (فى هذه الأعمال وفى أعمال أخرى له) بأزمة المصرى المغترب الذى يحاول التواؤم مع مجتمع غربى، والتوترات الكامنة فى مجتمع تقليدى واقع فى قبضة التغير الحضارى، وهو مايبرز بصورة خاصة فى رواية "خالتى صفية والدير"، حيث يعالج الكاتب قضية الثأر ضاربة الجذور فى صعيد مصر. كذلك تبرز الرسالة كيف يشترك الكاتبان فى فلسفة إنسانية النزعة (هيومانية) تؤمن بالحرية والعدالة والتسامح.

ويُحسب للرسالة أنها لم تغفل عن المؤثرات الفكرية والأدبية فى كلا الكاتبين (تأثر بيلو بهمنجواى، وكافكا، وسارتر، ودرايزر، وكُتّاب المدرسة الطبيعية (الناتورالية)، ونابوكوف، وهاردى، وآخرين.. أما بهاء طاهر فقد أعلن أنه لم يقرأ روايات بيلو المدروسة هنا قبل كتابة رواياته، وأنه لم يمل إليه بعد أن قرأ بعض أعماله).

والرسالة مكتوبة بلغة إنجليزية سليمة معبرة (وإن لم يخل الملخص العربى من بعض أخطاء نحوية تم تنبيه الباحث إليها)، تتبع نهجًا متسقًا فى رسم أسماء الأعلام العربية والكلمات العربية، وتنتهى ببليوجرافيا جيدة من حوالى سبع وعشرين صفحة تورد المصادر والمراجع الأولية والثانوية التى اعتمد عليها الباحث.

* * *

هذا عن رسائل الأدب المقارن. فإذا انتقلنا إلى الأدب الأمريكى وجدنا رسالة(٣) تتناول مسرحية الكاتب المسرحى الأمريكى "يوجين أونيل" (١٨٨٨-١٩٥٣) المسماة "الحداد يليق بإلكترا" (١٩٣١) وهى ثلاثية مسرحية تتألف من ثلاثة أقسام "العودة" "المطارد" "الذى ترود‌ه الأرواح" تقدم صورة عصرية لمأساة إسخولوس "الأورستيا" التى تتألف بدورها من ثلاثة أقسام: "أجاممنون"، "حاملات القرابين"، "الصافحات".

وتصطنع الرسالة منهج السيميوطيقا (علم العلامات) فتدرس مهاد المسرحية والإرشادات المسرحية التى تشتمل عليها المشاهد والإضاءة والحركة والأثاث والأزياء والتصميم المعمارى، وذلك انطلاقًا من كون النص رسالة مشفّرة، وإيمانًا بأن الهدف النهائى لهذا المنهج فك شفرات الأدب، وذلك فى مزاوجة بين مناهج الألسنية (علم اللغة) والنقد الأدبى.

وتتألف الرسالة من تصدير، فأربعة فصول، فخاتمة، فقائمة بالأعمال التى وردت فى البحث.

الفصل الأول (مقدمات نظرية) يبحث فى السيميوطيقا العامة، والسيميوطيقا الأدبية، والشكلانية الروسية، والبنيوية.

والفصل الثانى (منهج التناول) يرسم معالم هذا المنهج تحت العناوين الفرعية الآتية : سيميوطيقا المسرح/ لم النص؟/ المفهوم السيميوطيقى لـ "النص"/ النص الدرامى / إقرار إطار مقيد للتحليل.

والفصل الثالث (التحليل التركيبى) يدرس الأجزاء الثلاثة لمسرحية أونيل من زوايا: تقطيع النص، تضاريس الشخصيات المسرحية، الشخصية فاعلًا (مخطط للقوى)، الشخصية علامة.

والفصل الرابع (التحليل الإحلالى) يتناول النقاط التالية : التعبير باعتباره معنى، اختيار العناوين، شكل الثلاثية، تداوليات التسمية، الإشارات، جوقة أم مغتابون؟، تنوعات المضمون، أكثر من إلكترا، الإبراز الزمكانى، "القدر" النفسى، التناظر البنائى، تقويم لـ "الخاتمة".

ويتبين من هذا أن تطبيق المنهج يتحرك على محورين: أحدهما تركيبى أو سياقى Syntagmatic، والآخر إحلالى أو استبدالى Paradigmatic.

ونتوسع فى الحديث عن محتويات الرسالة فنقول إن الفصل الأول بمثابة تقرير تمهيدى عن حقل السيميوطيقا العامة، بما يوضح أصولها وتشعب اهتماماتها، مع الإشارة إلى دور الشكلانية الروسية والبنيوية فى تطويرها، وإبراز أهداف المدخل السيميوطيقى إلى النص الأدبى، وما يمكن أن يجلبه من فوائد.

أما الفصل الثانى فيلقى الضوء على سميوطيقا الدراما والمسرح باعتبارهما منطقة متميزة من التعبير الأدبى يعتمد توصيلهما ودلالتهما على تعدد وسائط الخطاب، وذلك مع الإشارة إلى العلاقة بين النص والأداء. ثمة تفاعل بين نظرية النص والنموذج السيميوطيقى هو أساس إطار تحليل المسرحية المدروسة هنا.

ويتناول الفصل الثالث مسرحية أونيل باعتبارها بناء قائمًا برأسه يمكن تفسير العلامات المكوّنة له من خلال الإشارة إلى ذاتها. ويستخدم الفصل تقنية تقطيع النص الدرامى إلى أبنية مصغرة بما يتيح استخلاص الشفرات الرئيسة للنص.

أما الفصل الرابع والأخير فيدرس الجانب التناصّى/ الإحلالى للمسرحية من خلال بيان أوجه الشبه والاختلاف بينها وبين معالجات أسلاف أونيل (إسخولوس، سوفوكل، يوربديز) للأسطورة التى تقوم عليها المسرحية، مع ذكر عابر لمسرحيات معاصرة استوحت الأسطورة ذاتها ("اجتماع شمل الأسرة" لإليوت، "إلكترا"، لجان جيرودو، "الإبن الضال" لجاك رتشاردسن).

والدراسة بينية Interdisciplinary بمعنى أنها تستفيد من أنساق معرفية مختلفة : اللغويات، والفلسفة، وعلم النفس، والمنطق، والشكلانية الأدبية، والبنيوية؛ انطلاقًا من إيمان الباحثة بأن دراسة الأدب تستطيع أن تفيد من نتائج البحث في هذه الأنساق.

ويغطى تحليل الرسالة جانبى الشكل والمضمون على السواء، مع أخذ انفتاح / انغلاق نص أونيل في الاعتبار ، وتنتهى الدراسة بتقويم ختامى لمزايا هذا المنهج النقدى (السيميوطيقا) وحدوده، وبيان الآفاق التى يفتحها البحث لباحثي المستقبل.

ويُحسب للرسالة عدة أمور : إبرازها أثر نظريات فرويد (مركب أوديب، مركب إلكترا، آليات الدفاع، إلخ) فى فكر أونيل؛ شرحها الدقيق لمعنى السميوطيقا من حيث هى دراسة العلامات وأنظمة العلامات أو الشفرات التى تحكم إنتاج المعنى فى كل جوانب الحياة الإنسانية؛ تلخيصها لمساهمة "تشارلز سوندرز بيرس" Peirce الفيلسوف الأمريكى و"فردنان دى سوسير" Saussure عالم اللغة السويسرى فى إرساء أسس السميوطيقا، ومقارناتها الكاشفة - وإن كانت شديدة الإيجاز بين مسرحية أونيل وأعمال أخرى "لهمنجواى"، و"هوثورن"، و"ملفل"، و"إريك ماريا ريمارك".

والرسالة مكتوبة بلغة إنجليزية سليمة تخلو تقريبًا من الأخطاء اللغوية والأخطاء الطباعية التى غدت داء فاشيًا فى كثير من رسائل الماجستير والدكتوراه فى أيامنا هذه.

على أنه يؤخذ على الرسالة بعض أمور : منها إغفالها دور "نتشه" و"سترندبرج" فى تشكيل نظرة أونيل إلى العلاقة بين الرجل والمرأة باعتبارها صراعًا أو مبارزة بين الجنسين، وعدم محاولتها الإفادة من نظرية الناقد الأمريكى المعاصر "هارولد بلوم" فى "قلق التأثير"، وهى نظرية وثيقة الصلة بما تحاوله الباحثة هنا. وتذكر الرسالة فى ص ٤ أن القديس أوغسطين يونانى، والصواب أنه من مواليد شمال أفريقيا (الجزائر). وكان يكتب باللاتينية، ومن ثم لا يعود هناك وجه لنسبه إلى اليونان.

* * *

وأخيرًا نتوقف عند رسالة دكتوراه(٤) تتناول موضوع الانتماء والاغتراب فى عمل الشاعرة الأمريكية المعاصرة (وهى لبنانية الأصل) "ألمظ أبى نادر"، وذلك كما يتمثل فى ديوانها المسمى "بلد أحلامى" مع الإشارة إلى مقالاتها وروايتها الأوتوبيوجرافية "أطفال الروجم" (بمعنى : كوم الحجارة) ومقابلات أجريت معها ورسائل متبادلة بالبريد الإلكترونى بينها وبين الباحثة.

وتتألف الرسالة من تنويهات، فتصدير، فأربعة فصول، فخاتمة، فهوامش، فملاحق، فببليوجرافيا.

يُركز التصدير على دراسة وعى الشاعرة بجانبى هويتها : الجانب العربى والجانب الأمريكى، وطريقة حلها للصراع بين الانتماء والاغتراب فى حياتها وعملها، ومدى نجاحها فى التعامل مع هذه الازدواجية وما تستتبعه من تعارضات.

والفصل الأول ("عرب فى العالم الجديد") يستعرض تاريخ العرب الأمريكيين فى الولايات المتحدة الأمريكية، وهجرتهم، وأنماط حياتهم، وخبراتهم فى العالم الجديد.

أما الفصل الثانى ("الأدب العربى الأمريكى بين الانتماء والاغتراب) فيركز على الحس المزدوج بالانتماء والاغتراب، كما ينعكس فى الأدب العرب والأمريكى منذ المهجر، مع دراسة بعض أوجه الانتماء والاغتراب لدى بعض كتاب عرب أمريكيين من المعاصرين لألمظ أبى نادر.

والفصل الثالث ("أبو نادر فى أمريكا : الباب السحرى") يصور حيرة الشاعرة بين الانتماء والاغتراب فى أمريكا، وأسباب معاناتها هذه الحيرة. ويعالج الفصل الرابع ("ابنة العرب") اتجاهات أبى نادر المتعارضة إزاء العالم العربى.

وفي الخاتمة ("أرض الأحلام") تلخص الباحثة خبرة أبي نادر كما تتمثل في كتاباتها، باعتبارها ممثلة للجيل الثاني من العرب الأمريكيين، ومحاولتها حل ازدواج هذه الخبرة، وتدعو الباحثة إلى الاضطلاع بمزيد من الدراسات الأكاديمية للخبرة الفريدة لهؤلاء الكتاب العرب الأمريكيين.

وقد بذلت الباحثة جهدًا طيبًا في تناول موضوعها الذى يضرب بسهم في أنساق معرفية مختلفة منها : النقد الأدبى، والأدب المقارن، والنقد الثقافي، ونقد ما بعد الكولونيالية، والنقد النسوى. وأبرزت الفجوة الثقافية بين الشرق والغرب واختلاف سلم القيم والمعتقدات والتقاليد بين البيئة الأمريكية والبيئة اللبنانية، مما ينعكس في عمل الشاعرة.

ويُحسب للرسالة أنها أدرجت شعر ألمظ أبى نادر في سياقه المهجرى الأوسع : بدءًا من "الرابطة القلمية" التى ضمت: أمين الريحاني، وجبران، ونعيمة، وإيليا أبا ماضى، حتى الشعراء المعاصرين لألمظ أبى نادر؛ مما يُمكن من دراسة عملها في منظوره التاريخى الصحيح.

وببليوجرافيا الرسالة التى تورد مراجعها ومصادرها الأولية والثانوية عصرية تفيد من شبكة الإنترنت، كما تفيد من الكتب والدوريات والصحف والمجلات.

على أن الرسالة كانت خليقة أن تزداد قيمة لو أنها تعمقت في معنى "الاغتراب" الذى تراكمت الآن دراسات عميقة عنه في أبعاده الفلسفية والنفسية والاجتماعية (هيجل، ماركس، سارتر، كولن ولسون، ريموند وليمز، إلخ..) والذى كان موضوعًا لكتاب أستاذ الفلسفة الراحل، الدكتور محمود رجب "الاغتراب : سيرة مصطلح"(دار المعارف بالقاهرة).

الهوامش :

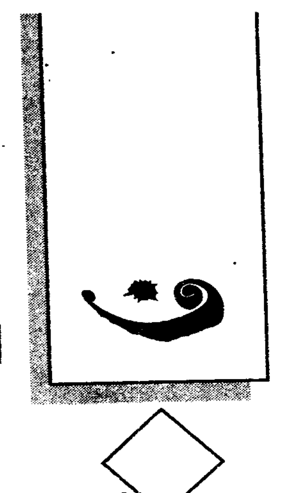
(١) نظرية الشعر عند جون كيتس وأبى القاسم الشابى : دراسة مقارنة، للباحث عصام عبد الحميد حجازى، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

(٢) الخيوط وتقنية السرد في مختارات من الأعمال الروائية لسول بيلو وبهاء طاهر : دراسة مقارنة، للباحث محمد محروس الفقى، كلية الآداب، جامعة حلوان.

(٣) دراسة سيميوطيقية للعلامات النصية في مسرحية يوجين أونيل "الحداد يليق بإلكترا : دراسة بينية" للباحثة منى عبد الهادى خضر، كلية الآداب، جامعة طنطا.

(٤) الحس المزدوج بالانتماء والاغتراب في شعر ألمظ أبى نادر، للباحثة إبتهال عبد السلام الشيخ، كلية الآداب، جامعة طنطا.

الشعرية والعلامة والجسد
دراسة نقدية في أعمال محمد عفيفي مطر الشعرية



شوكت المصري

تهدف معظم الدراسات النقدية إلى إحداث تميزها وتفردها عبر ما يمكن أن تقدمه من نواتج متعددة لمقارباتها المختلفة للنص الأدبى عموما والشعرى خصوصا، ولكن هذه الدراسة استهدفت منذ البداية إحداث تميزها على ثلاثة محاور مختلفة : ويمثل أولها موضوع الدراسة وهو "شعرية الجسد" حيث تقيم دواله النصية نسقا دلاليًا خاصا يسهم فى تحقيق "الشعرية"، بكل ما تحمله هذه المفردة من تنوع مفهومى، وما يمكن أن تنطوى عليه من أبعاد جمالية تميز الخطاب الأدبى عن جملة الخطابات الثقافية والمعرفية والاجتماعية، أما المحور الثانى فيمثله منهج الدراسة وهو "علم العلامات" ذلك العلم الذى تنقله الدراسة من حيز المنهج النظرى المنتظم داخل جملة العلوم والمعارف الإنسانية؛ ليصبح إجراء تحليليا مهيئا للاشتغال على مجموعة من النصوص الشعرية، إذ لا يتوقف امتداده عند حدود مقولاته النظرية بقدر ما يستوعب جملة من المقولات النظرية الأخرى لعلم الاجتماع والفلسفة وعلم النفس، حيث العلامة بمفهومها الواسع رابطٌ متنوع الأداء بين بنية القصيدة وبنية الواقع، بين النص والعالم، بين الذات والوجود. بينما المحور الثالث الذى هدفت الدراسة إلى طرح تميزها خلاله، كان نص عفيفى مطر الشعرى، والذى زعمت كثير من الدراسات تربعه على قمة الغموض الشعرى، بوصف ذلك الغموض سمة فارقةً من سمات حركة الحداثة العربية. وقد حاولت الدراسة إبطال ظاهر تلك المقولة، لتكشف أن ذلك الغموض ناتجٌ دلالى ينبع من استمرارية تأجيل المعنى إلى حين تحقق الطرح الجمالى للدوال داخل السياق الشعرى.

ولذلك فقد ارتأت الدراسة وجوب وضع مجموعة من المقولات للنظرية داخل حيز التأسيس، بهدف إعادة تهيئتها للاشتغال النقدى. وذلك ما وضعه الفصل الأول (شعرية الجسد- خطاب العلامة) نصب عينيه، إذ طرحت الدراسة خلاله مجموعة من التصورات المتعلقة بثلاثة أنساق مختلفةٍ هى: (نسق الجسد، نسق العلامة، نسق الشعرية)، وقد كان ناتج ذلك الطرح مجموعةً من المحددات النظرية التى تبنتها الدراسة فى تعرضها النقدى لنص عفيفى مطر الشعرى.

ويعد "نسق الجسد" طرحا دلاليا لحركة التحول المفاهيمى التى عرفها الجسد البشرى داخل التجربة الوجودية، حيث اختص بتدشين مجموعة من التحولات التى تتركز فى مجملها على محور أصيل، تمثله تلك الرحلة الشاقة من "الطبيعة" إلى "الثقافة"، والتى امتلك بموجبها شرعية دلالية لامتلاك قانونيته خطابا. ولعل اجتلاء ذلك التحقق برز عبر تتبع بعدين مركزيين فى خطاب الجسد : أولهما: "البعد الأنطولوجي" والذى عكسته تحولات الجسد المستمره من الجسمية إلى الجسدية عبر دلالة الحواس والمفردات الأخرى، وتخطيها للدلالة المباشرة لتفتح أبعاد

رمزية متنوعة لوجود الجسد، وآخرهما: "البعد المعجمى" والذى حققته اللغة داخل المعجم، إذ حملت دوالها خطابا نوعيا ينتقل بحضور الجسد من مجرد الحضور التعبيرى المباشر بوصفه موضوعاً إلى حيز الفعل التأويلى بوصفه مفردةً حاملة لجملة من المفاهيم المتنوعة والمتجددة أيضا.

لقد كشفت دلالات الجسد الأنطولوجية والمعجمية عن نسق دلالى خاص يمتلك وعيا بآليات التحول المعرفى التى يحملها خطاب الجسد الثقافى والاجتماعى واللغوى، ذلك النسق يمتلك ترددا عاليا بين الطبيعة والثقافة؛ إذ لا إمكان لفصله عن هذه أو إغراقه فى تلك، لتعكس حواسه خطابا يمثل قمة الوجود الوظيفى لفعل الجسد، بينما تعكس دواله المعجمية تنوعا إحاليا يفتتح عناصر خاصة لخطاب الجسد داخل عالم الموضوعات. ولعل اللغة وحدها هى التى تستطيع توفير مستويات عدة لتلك الإحالة الدلالية، بوصف اللغة وعيًا ثنائى الحركة من المجتمع إلى الثقافة، من الواقع إلى النص، وبالعكس.

أما "نسق العلامة" فتقدم الدراسة خلاله مناقشة متنوعة التوجهات، تتركز فى مجملها حول تلك الوضعية المعرفية الخاصة التى تنفرد بها العلامة داخل سياق المناهج النظرية. فعلم العلامات يمتلك ـ بوصفه علما نظريا ـ جملة من المحددات التأسيسية التى يمكن تبنيها لتحقيق أطر منهجية لدراسة نظرية، تلك الأطر تمتلك من الخصائص ما يجعلها قابلة للتطبيق كإجراء تحليلى يهدف إلى تحليل الظاهرة الإبداعية عموما والأدبية أو الشعرية على وجه الخصوص. ولذلك فقد نحت هذه الدراسة منحىً ثنائى التوجُّه فى تعرضها للعلامة ونسقها المعرفى، أحدهما نظرى تجريدى حيث يرصد تلك الجوانب التى أدت إلى إحداث قصور فى معالجة الظواهر الدلالية التى تشكل العلامة فيها نسقًا تداوليًا خاصًا.

وتتحدد تلك الجوانب على ثلاثة محاور: أولها يتعلق بـ"طبيعة العلامة"، إذ أقصت اعتباطية "دو سوسير" البعد الأدائى من العلامة، وثانيها يتعلق بـ "مستوى العلاقات" بين العلامات، والتى عمدت معظم التأسيسات النظرية إلى إخفاء فاعلية الذات فى إقامة تلك العلاقات، وقد تبدى ذلك تماما آن نسبة بناء تلك العلاقات إلى الألفاظ وحدها. أما المحور الثالث فيتعلق بـ "النظام اللغوى" للعلامة، والذى أُنتج بفعل العاملين السابقين، إذ تم حصر النظام اللغوى للعلامات فيما يمكن أن يحققه الأداء الصوتى لها من نواتج دلالية.

أما المنحى الآخر الذى تبنته الدراسة فى تعرضها لنسق العلامة فقد كان المستوى الأدائى للعلامة، والذى اعتمد على رصد تحقق العلاقة النصية بين الدال والمدلول، مناقشا قصور التأسيسات السيميولوجية عن الإلمام بمستوى الأداء النصى للعلامة داخل الخطابات المتنوعة، وأهمها الخطاب الجمالى والشعرى منه تحديدا.

وقد وقفت الدراسة على تحديد خاصتين فارقتين فى أداء العلامة هما : (مرونة العلامة وطبيعة كفاءتها التداولية). و تتبدى مرونة العلامة تماما فى قابليتها لاستيعاب مجموعة من شروط النظام اللغوى لتنتج خطابا تقليديا، وقابليتها أيضا للتوظيف آن تجاوز ذلك النظام، متخطية وظيفة اللغة المباشرة (التوصيل) إلى وظيفة أخرى غير مباشرة كالشعرية مثلا. ولعل تلك المرونة تعكس إمكانية العلامة المستمرة على تغطية كافة مقاصد المتكلمين، حتى تلك المقاصد التى لم توجد بعد... أما الخاصية الأخرى فى أداء العلامة فتتركز فى طبيعة كفاءتها التداولية، تلك الطبيعة التى تتعلق بوضعيتها داخل مختلف الظواهر الدلالية، فالعلامة اللغوية مثلا لا تعتمد فى تداولها على الكفاءة اللغوية فقط، بقدر ما ترتبط بكفاءة تأويلية تحققها عوامل أخرى غير لغوية يمكن لنا تسميتها بالسياق الخارجى للنص. وهنا تبرز خصوصية العلامة داخل "نسق الشعرية"، حيث تقوم كل علامة بعملية تعديل متواصل لعلاقة الدال بالمدلول، مانحة نصها قيما حرة يسهم الواقع فى تحقيقها بوصفه المرجع الأول لتحقيق الدلالة واكتشاف المعنى.

وهنا يتبدى (نسق الشعرية) بوصفه المجال الأمثل لتحقق البعد الأدائى من العلامة، حيث يُبرز أوجه التباين بين الأداء التقليدى والأداء الجمالى لها، فإذا كان الأداء التقليدى للغة هو عملية تأويل للخاص بالعام ؛ فإن الأداء الجمالى أو الشعرى هو عملية عكسية يتم فيها تأويل العام بالخاص، حيث الارتهان فقط لسياق تداولى خاص تفرضه استخدامات الدوال وارتباطها ببعضها بعضاً تبعًا لفعاليات عمل وعى الذات النصية، بوصفها عنصرًا أصيلاً وحاكمًا فى كافة الممارسة الدلالية المتحققة لغة. إن تأويل العام بالخاص يطلق الدال الواحد فى فضاء جميع المدلولات احتمالات ممكنة، والأداء الشعرى هو الأداء - ربما الوحيد - الذى يمكن أن يحقق للعلامة اللغوية تطابقها الأمثل مع كافة الأنظمة والظواهر الدلالية؛ حيث "الشعرية" ليست مطلقاً دورًا ثانويا للغة، ولكنها على العكس تمامًا تنحيةٌ للافتراضى والثانوى ؛ لاستعادة حق الكلام فى تأسيس نظامه الخاص به. وهنا تحديدا نستطيع أن نقول : ليس كسر القانون اللغوى هو ما يجعل من أداء لغوى ما شعريا، وبديهيا فلا يسلب اتباع القانون اللغوى أداءً ما شعريته، إنما الأداء الشعرى هو ذلك الأداء الذى يعلق إنتاج دلاليته بنظام تدليل ثانوى، يوظِّف لحسابه النظام اللغوى نفسه، سواء بالانحراف عنه، أو باتباعه، أو بهما معا. وبذلك تكون الشعرية هى: ذلك النظام الخاص لحركة / حياة العلامات داخل النص. بينما تكون العلامة الشعرية : هى المرجع الأمثل لتحقيق ارتباط الدوال داخل النص، والتى تمتلك آليات تفعيل النظام الدلالى عبر مجموعة من المرتكزات المفهومية التى تمتلك القدرة على التجرد من نصها المعرفى ؛ لتمارس حاكميةً ما على مجموعة من النص، محاولة من خلال تلك الممارسة تفعيل مجموعة من القيم الدلالية التى تحققها حركة الدوال، والتى تُنتج فى النهاية قيمة جماليةً للُغة تسمى " الشعرية ".

وقد امتلك الجسد بالفعل تلك الوضعية الخاصة داخل نص "عفيفى مطر" الشعرى، حيث تميزت تجربته بامتلاك رؤية خاصة لحضور الجسد ومفرداته؛ إذ الكتابة المطرية لا تجعل من الجسد مكاناً لتفرد الذات، بقدر ما تجعل منه عالماً تقيم فيه الذات علاقات بذوات أخر، ولا تجعل من الجسد صيغة للحضور داخل العالم بقدر ما تجعل منه العالم كله. ولذلك فقد تبنت هذه الدراسة تقديم رؤية خاصة لتجليات نص الجسد، أو بمعنى آخر تقديم قراءة لآليات حضور الجسد بوصفها علامة نصية داخل نص محمد عفيفى مطر الشعرى. وقد تركز الجزء التطبيقى فى تحقيق تلك القراءة عبر فصلين هما : الفصل الثانى (الجسد- الذات)، والفصل الثالث (الجسد - الآخر)، واللذان تناولنا فيهما حضور مفردات الجسد وبدائله النصية، وكيفية حمله لموضوعات الذات ومفاهيمها الوجودية، وقدرته على تحقيق أبعاد اجتماعية وثقافية وسياسية، بل قدرته على تحقيق كتابة مختلفة تقف على مسافة ما من غيرها من النصوص فارضة تميزها ومغايرتها وفرديتها.

وقد تناول الفصل الثانى (الجسد- الذات) مرحلتين تمثلان رؤية النص المطرى لتحقيق كينونة الوجود الفعلى للذات داخل العالم، هاتان المرحلتان هما : " تشكل الجسد، وتحقق الذات". وتتحدد عناصر المرحلة الأولى (تشكل الجسد) على ثلاثة محاور هى : مفردات الشكل (الجسد اللازم) حيث لا يتخطى الجسد داخل النص مرحلة التعبير عن وجود الأنا داخل العالم فى إطار محدود زماناً ومكاناً، مدركاً فى سياق ذلك الوجود محدودية قدراته، ومحاولاً كسب الاعتراف بأولية ذلك الوجود، والمحور الثانى مفردات الفعل: (الجسد المتعدى) حيث يبدأ الجسد فى سد نقص الوعى بوضعيته الوجودية،متخطياً مرحلة وصف نفسه كموجود إلى مرحلة الكشف عن ذلك الوجود، إما بتفعيل حواسه وإما بمحاولة التعالق بعالمه، ويأتى المحور الثالث وتمثِّله (عتبة الوعى) لتبرزَ تخطى الجسد داخل النص المطرى لعنصرى الشكل والفعل، كاشفة عن

دخول الجسد حيز الكينونة، ذلك الدخول الذى يعكسه النص عبر تعلق مفردات الجسد بمفردات العالم من حوله، وكشف ذلك التعلق عن خصوصية وجود الذات في عالم الموضوعات.

وتتحدد المرحلة الثانية: (تحقق الذات) على ثلاثة محاور أيضاً هى : امتلاك الوعى (الاندماج بالعالم)؛ حيث يكون اندماج الجسد بعالمه تفاعلاً تبادلى التأثير، يقيم اتصالاً مباشراً بين ماهية الجسد كمفهوم ذاتٍ واعية وماهية العالم كموضوع وعى متجاوز. ولعل ذلك الوعى الجسدى تعكسه تلك الرؤية الخاصة التى يحملها نص مطر للكتابة الشعرية (القصيدة)، حيث يرى فيها محاولةً ممتدةً لفتح التجربة الجمالية لنص الجسد على الحقيقة الوجودية لسياق العالم. أما المحور الثانى فهو حتمية الصراع: (فاعلية المقاومة) إذ أن توسيع بنية الوعى الذى أحدثه اندماج الجسد بعالمه استتبع صراعاً متباين الأشكال والأنماط، ولعل ذلك الصراع لم ينبن على اختلاف يهدف إلى التميُّز الإدراكى للذات بقدر ما انبنى على مجموعة من المبررات الفنية التى تتمركز فى حساسية الذات المبدعة تجاه محاولات القولبة واستراتيجيات التنميط، بل رفضها المطلق لتوظيف الجسد داخل سيرورةٍ ماديةٍ تُغيِّب وعيَه وملكاته الحافزة.

وقد حمل النص المطرى عدة أشكال من أشكال الصراع اعتمدت جميعها فى بنائها النصى على مركزية خطاب الذات، التى وظفت الكتابة الشعرية لتحقيق نموذج وجودى مكتمل، يستطيع بوعيه الممتد ومعرفته المتجددة حمل خصوصية الذات وتجربتها المتميزة. ويأتى المحور الثالث: امتلاك الكينونة (فاعلية التحقيق)؛ ليكشف كيف استطاع النص المطرى أن يضع الصراع مع السلطة على اختلاف تشكُّلاتها داخل مقترح النص الجمالى، ويكشف عن تقديم النص الشعرى لثلاثة حلول للخروج من نسق الصراع، وامتداد خطاب الذات واستمرارية فاعليته.

وتتنوع هذه الحلول بين : " توظيف طبيعية الجسد وإمكاناته (فلسفة الدم) "، أو "الخروج من محدودية الوجود الطبيعى (خلع الجسد والتماهى بالعالم) "، أو " تفعيل الوجود التجريبى للجسد (فلسفة التجدد والتطهر موتاً) ". وبتتبعنا لنص مطر الشعرى نجد أن الجسد لديه حمل صيغة وجود الذات الحرة، حيث الجسد هو الوجود، هو الزمان والمكان، والوطن بتضاريسه وحدوده وتاريخه ووقائعه.

وبينما أبرز الفصل الثانى (الجسد- الذات) خصوصية الرؤية المطرية لتجربة الجسد الوجودية، والتى تجلت تماماً فى جعل وجود الذات مركزاً لقراءةٍ شعرية تستهدف استكناه تجليات دوال الجسد داخل السياق الدلالى للتجربة الوجودية عموماً، فإن الفصل الثالث من الدراسة (الجسد- الآخر) توجَّه إلى الكشف عن تلك الأبعاد النصية التى دشنت تفاعلاً بين هوية الذات ووجود الآخر، لتتكشف وضعية ذلك الآخر بوصفه وجوداً تجريبياً، يحمل فى تحققه النصى قدرة الذات الممتدة على فرض سياقها الدلالى الخاص فى أفق التجربة الجمالية للجسد الإنسانى.

والآخر هنا لا يعد وجوداً يقف بمواجهة وجود الذات ينقص منه أو ينفيه، ولكنه وجود يمكِّن الذات من تهيئة تصورٍ تكاملى للوجود، من خلال مجموعة من الإسقاطات التجريبية لموضوعات الذات، والتى تُمتَحن درجة فاعليتها بقدر ما تحقق لذلك الآخر كينونته ووجوده الفاعل. وقد تجلى تماماً ذلك الطرح النصى الذى تبناه النص المطرى لوجود الآخر حين تم إدخال ذلك الآخر فى نسق الشعرية؛ ليصبح من الممكن تحميله بوصفه علامة نصية بطاقات الدلالة عبر اللغوية والتى تنتحى فيها المقصدية المباشرة للدوال جانباً، ويصبح تفعيل البعد الجمالى طرحاً سياقياً تتمركز فيه الذات، باعتبارها دالاً افتراضياً كلياً يحقق محمولات الدوال على مستويين هما : "إدارك وجود الآنا بوصفه وعياً، وإدراك وجود الآخر بوصفه موضوعاً "

وقد تبنت الدراسة فى تناولها لجسد الآخر تنوعاً فى زوايا التناول بهدف تقديم مقاربة نقدية أكثر قدرة على تحليل النص الشعرى وفك شفراته المختلفة، والإلمام بجوانبه المتعددة، وجاءت هذه الزوايا على ثلاثة محاور هى :

١- المستويات الدلالية للآخر (تجليات الحضور النصى).
٢- السلوك النصى للآخر الثقافى.
٣- التقنيات الحوارية لحضور الآخر الثقافى.

ويكشف المحور الأول (المستويات الدلالية) عن وضعية حضور الجسد الآخر داخل النص المطرى، والتى تعتمد على رصد وضعية تحقق ذلك الآخر فى عالم الموضوعات، بوصفه وجوداً نوعياً يتشكل على مسافة من الواقع، تختلف تلك المسافة صانعة عدداً من المستويات الدالة التى يوظفها النص الشعرى لصالح دعم خطاب الذات جمالياً.

وقد تمركزت هذه المستويات فى بعدين نصيين لحضور جسد الآخر هما : الجسد الثقافى، والجسد الشعبى.

وإذا كان "الجسد الشعبي" تبدى داخل النص المطرى جسداً أكثر التصاقاً بمفردات عالمه المحدود زماناً ومكاناً، يحاول تجاوز تلك المحدودية ليحقق تعدداً دلالياً؛ فإن " الجسد الثقافى " قد استطاع بالفعل تحقيق خصوصية خطاب الذات ودعمها معرفياً، عبر مجموعة من استراتيجيات التفاعل مع خطابات أخرى، تعكس هذه الخطابات انفراد النص المطرى بتمثُّل مخزون ثقافى لا محدود للتجارب الإنسانية عموماً ، وقد استطاع ذلك التمثُّل تضمين مختلف التجارب الوجودية داخل النص الشعرى على تنوعها مؤكداً على غيرية النص المطرى وتفرده.

وقد جاء المحور الثانى: (السلوك النصى)؛ ليكشف عن عمق ذلك الحضور الثقافى وأبعاده الدلالية داخل النص الشعرى. تلك الأبعاد التي تحقق وجود الآخر لا بوصفه موضوعاً دلالياً من موضوعات النص بل بوصفه سلوكاً نصياً متنوعاً لا يكتفى برصد وضعية الحضور بقدر ما يجعل من ذلك الحضور فلسفة يتبناها النص على مستويات عدة منها : مستوى الخطاب / اللغة، ومستوى الوجود / العالم، ومستوى الأيديولوجيا. ولعل هذه المستويات الثلاثة تكشف تماماً عن عدم توقف النص الشعرى لمطر عند حدود الرصد الانتخابى المنظَّم للتجارب الوجودية الماثلة، بقدر ما حاول عبر خطابه الشعرى تفجير المخزون الثقافى والتاريخى والاجتماعى للذات، بهدف إعادة تهيئة رموز ذلك المخزون للتدليل مجدداً، والارتداد بنواتج ذلك التدليل لقراءة واقع متأزم التشكيل وإعادة صياغته جمالياً.

ويأتى المحور الثالث: (التقنيات الحوارية) ليكشف اعتماد النص المطرى على مجموعة من تقنيات السرد، بهدف فتح بعدٍ تواصلى بين التجارب الوجودية المتعددة وتجربة الذات المطرية، وقد تباينت هذه التقنيات داخل النص الشعرى داعمة حضور الأنوات المختلفة داخل سياق التجربة الوجودية للأنا المطرية، حيث تنوعت داخل النص الشعرى كالتالى : (الحضور الموازى ، و الحضور المقنَّع ، و الحضور البديل)، ويعكس ذلك التنوع نسقاً حوارياً بين الأنا المطرية والأنوات الأخرى، حيث يتبدى حيناً تقابلاً بين الأصوات النصيَّة، وحيناً آخر تقابلاً موظَّفاً بين صوتٍ وحدث، بينما يتبدى فى أحايين أخرى تقابلاً وتداخلاً بين فضاء وفضاء؛ حيث تلعب الأنا الساردة دوراً محايداً فى توزيع الأدوار النصية ؛ لتعكس تماهياً بين الأنوات، محققه بذلك الدور توتراً دلالياً يفتح مساحة حرة لاشتغال الأنوات دلالياً.

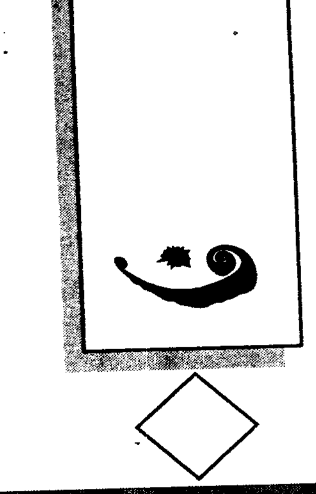
وقد خلصت الدراسة فى مجملها إلى تقديم قراءة متأنية للنص المطرى، حيث انشغلت بإبراز بنية المعنى بدلاً من الانشغال بكيفية إنتاجه، وذلك بهدف إسقاط دعوى الغموض التى تلتصق

دائماً بمنجز شاعرنا الكبير محمد عفيفى مطر، ولعل زاوية التناول التى اعتمدتها الدراسة (وهى شعرية الجسد) جعلت من إمكان تحقيق هذا الهدف قائماً فعلياً؛ فالنص المطرى ينطوى على فلسفة خاصة تحقق رؤية شديدة الخصوصية للعالم، هذه الفلسفة توظِّف السياق الشعرى لحمل مفرداتها المختلفة، ليصبح الإنتاج الجمالى طرحاً مفهوميا بالمقام الأول. ولعل الجسد وحده يستطيع تحقيق شمولية هذه الدلالة داخل النص الشعرى لمطر، إنه وجودٌ يقف بموازاة العالم، محققاً قيمة وجودية مراوغة تزعم كل ذات امتلاكها أو القبض عليها، تلك القيمة تتجلى نصاً ولحماً، وتشغل مساحة من العالم كتلة وحجماً، تمتلك جاذبية خاصة فنزعم كتابتها، وتنعدم جاذبيتها؛ فنحاول تمثُّلَها، وتظل هكذا قيمة مراوغة تحقق الواقع والخيال وتنفيهما فى الوقت ذاته، أو كما يقول عفيفى مطر فى ديوانه (أنت واحدها...) :

لا الأرض تبقى ذلولاً مهاداً
ولا الشعر يبقى دماً ومياهاً تقاطَع،
بل فضةٌ ودمٌ لست تدري بأيهما اكتمل
الأفقُ وابتدأ الطيرانُ،
بأيهما يبدأ القتل
أو تبدأ الأسئلة ؟!

الهوامش:

رسالة ماجستير للباحث شوكت نبيل المصرى - قسم اللغة العربية - جامعة المنوفية.

فصول . نت

محمود الضبع

raneemeldabh@hotmail.com

مواقع الشعر والشعراء (١) :

يشهد التطور المعرفى فى عصر ثورة الاتصالات نقلات نوعية جديدة تنحو إلى التقريب بين المجالات المعرفية المتباينة مما يتطلب معالجات جديدة للفكر الإنسانى تساعد على عدم تفتيت المعارف وتجزئة العلوم، وما يتمخض عنها من ثنائيات ثقافية متعددة.

والشعر له دوره فى تجسير الهوة بين الإنسان وذاته ، وبين الإنسان والآلة، فعلى الرغم من التباين الأولى بين الشعر وهذه المعطيات ، فإن الشعر يظل ماثلا فى تكوين الإنسان ، ويظل حضوره مهيمنا على تطور الإنسان وتحركه نحو الأمام .

وعلى صفحات الشبكة الدولية للمعلومات (النت) ، يحتل الشعر مساحة عريضة من الوجود ، وتتعدد مصادره ، ما بين تسجيل القديم ، أو طرح الجديد ، ومن المواقع التى تهتم اهتماما كليا بالشعر وأخباره ، ومصادره ، المواقع التالية :

- **موسوعة الشعر العربى:**

http://arabicpoems.com/

ويأتى على رأس المواقع الشعرية العربية ،حيث يحاول الربط بين قديم الشعر وحديثه ، إذ ينقسم إلى أقسام داخلية على النحو التالى :

- شعر الفصحى : ويقسم الشعراء بحسب ترتيب الحروف الأبجدية ، وما عليك سوى الضغط على الحرف المراد البحث عن الشاعر فيه ، واختيار اسم الشاعر ليعرض أمامك كل أعماله .
- شعر العامية : وهو كسابقه يتم البحث فيه عن الشاعر من خلال الحرف الأول .
- شعر الأغنية : ويتم البحث فيه باسم المطرب لمعرفة صاحب الأغنية .
- الشعر الجاهلى : ويضم مجموعة من الشعراء الجاهليين بحسب شهرتهم .
- الشعر الإسلامى : ويضم مجموعة من شعراء صدر الإسلام منهم الخلفاء والصحابة وفاطمة الزهراء وبعضا من الشعراء الأمويين .
- الشعر العباسى : ويحوى خمسة منهم هم (المتنبى وأبو فراس الحمدانى ، وأبو نواس وأبو تمام وبشار بن برد) .
- الشعر الأندلسى : ويضم ثمانية هم (أحمد عبد ربه وأبو بكر بن عمار وابن برد وابن هانئ الأندلسى وابن الخطيب وابن سهل وابن زيدون وابن وهبون) .
- الشعر النبطى : ويضم أشعار أشهر الشعراء النبطيين .

- شعراء الطفولة : ويضم أسماء وأشعار كل من كتب شعرا للأطفال فى اللغة العربية.
- شعراء وبلدان : ويضع أسماء ١٩ دولة عربية يمكن معرفة أسماء شعرائها ومعلومات عنهم وأعمالهم الشعرية .
- المرأة شاعرة ويضم أسماء وأعمال ٢٨ شاعرة عربية بدءا من الخنساء وانتهاء بفدوى طوقان ونازك الملائكة .
- شعراء على الطريق : ويشمل أسماء وأعمال مجموعة من الشعراء الذين لم ينالوا شهرة بعد .
- قالوا فى الحب : ويضم مقولات قديمة وحديثة فى الحب بعضها غير شعرى .
- الحب هو : ويضم كاريكاتيرا متنوعا عن الحب .
- علم العروض : ويشمل دروسا متنوعة فى العروض

- **جهة الشعر:**

/http://www.jehat.com

والتى تقول عن نفسها :منذ اطلاقها الأول عام ١٩٩٦ حرصت (جهة الشعر) بإمكانياتها المحدودة، على مواكبة التطور التقنى المتسارع، وكانت تطمح فى التحول إلى مرجع أساسى متجدد للشعر الحديث. وقد حققت الكثير حتى الآن. ولتطوير هذا الطموح وبلورته رأينا تحويل جهة الشعر من مشروع فردى /شخصى إلى مشروع جماعي، وتكريسها بوصفها جمعية ثقافية غير ربحية ، مما سيوسع آفاق عملها وانفتاحها، وخصوصا لضمان مستقبلها.

ويضم الموقع الجهات التالية :

- الشاعر : ويحوى ملفات (الشاعر). وتأتى مواد هذا الملف معتنية بأرشيف كامل للشاعر، يشتمل على كل ما يتسنى للموقع توفيره من وثائق أدبية وشخصية.
- الجهة الخامسة : وفى هذا الموقع يتم استضافة الشعراء والمبدعين، ليقولوا كلمتهم الحرة فى الموضوع الذى يختارونه وبالشكل الذى يحبونه.
- غريب يدخل البيت فيضيئه : ويحوى أسماء حوالى ١٣٣ شاعرا عربيا وغربيا معاصرا، حيث يمكن استعراض الحوارات التى دارت معهم وبعض أشعارهم ومقولاتهم ، وبعض أعمالهم الكاملة ، وصورا حديثة لهم .
- غبار الملائكة : وهو مخصص لمديح المكان ووصف الزمان ، وما قاله الشعراء فى امتزاجهم بالمكان والتعبير عنه .
- بيوت الشعر : وهو تأريخ ومتابعة لحركة تأسيس بيوت الشعر فى مناطق مختلفة من البلاد العربية. تلك الظاهرة الجديدة فى سياق التجربة الثقافية العربية.
- دس بنعلك تشرّف بساطنا: حيث يتخصص هذا القسم فى إيراد بعض ما كتب البسطامى وابن عباس والنفرى والسهروردى وحكيم سنائى وغيرهم من المتصوفة.
- شعر العالم : ويضم أقساما أربعة (شعر العالم- مهرجانات- بيانات أدبية- مجلات) بهدف التواصل العالمى المفتوح دون عائق المكان أو اللغة لكل شعراء العالم،ويشتمل الملف (بجانب النصوص المترجمة إلى العربية) نصوصاً بلغات شعرائها أو ترجمات لها إلى الإنجليزية والفرنسية ، مما يجعل الملف بحق ملتقى شعر العالم.
- شعراء : ويضم أعمال كثير من شعراء العرب ، مثل : جبران ، و أمل دنقل ، ونجيب سرور ، ونزار قبانى ، وغازى القصيبى ، وسيف الرحبى ، وتوفيق زياد ، ووديع سعادة ، وأمجد ناصر ، وغيرهم .
- شهادات شعرية : ويضم شهادات مصنفة لنقاد وشعراء وكتاب على النحو التالى (أفق التحولات فى الشعر العربى ٢٠٠١ – عمان الأردن – دارة الفنون – مؤسسة شومان – حول القصيدة العربية الحديثة جريدة القدس ١٩٩١ لندن – لماذا تكتبين؟ لماذا

تكتب؟ ملف شاركت فيه جريدة (الزمان) عبر أقطار العالم- شهادات – قصيدة النثر فى مصر) .

- الديوان : ويضم قسمين

١. (أنتولوجيا الشعر) ، والتى تعمل على إعداد أنتولوجيا شعرية عربية، تتألف مع الوقت للتعريف بالتجربة الشعرية العربية الجديدة. ويعتبر هذا الملف بمثابة الديوان الجديد المفتوح الذى يظل قابلاً للإنشاء المستمر، دون الخضوع للحد الجغرافى أو التاريخى للشاعر. وليس ثمة قيمة (خارج الشعر) تتدخل فى طبيعة هذه المنتخبات .

٢. (ديوان الشعر العربى الجديد) ويرصد الشظايا الشعرية فى نصوص التجربة الشعرية العربية الجديدة، بحيث يختص كل كتاب ببلد عربى فى كل مرة، معتمداً على ذائقة شخصية ، وتعتزم جهة الشعر نشر كتب هذه التجربة مترافقة مع صدورها فى شكلها الورقى .

- بيانات الشعر العربى : فى هذا الملف رصد تاريخى لأهم النصوص الأدبية والثقافية المتصلة بالشعر، والتى صدرت فى أشكال وصيغ مختلفة، طوال القرن العشرين، لتعبر عن الرؤى المتحولة للشعرية العربية. أحياناً كبيانات فردية أو جماعية أو مقدمات أو أسئلة أو مقالات متفرقة. بحيث يمكن للباحث أن يتعرف فى هذه النصوص على المستويات والرؤى الشعرية التى مرت بها الشعرية العربية طوال قرن كامل. وتفتح (جهة الشعر) الباب للأصدقاء بالإسهام فى استدراك ما يمكن أن يتصل بهذا الملف .

- مصادر الشعر العربى ، ويضم (دراسات- سيرة شخصية- مراجع) بهدف تنمية العديد من قواعد المعلومات (التى يجرى إنجازها) والمتصلة بحقل الشعر من كافة جوانبه. ومن بينها هذا الملف الذى يجرى تأسيسه ليكون مرجعاً لكل ما يتعلق بالدرس التاريخى والنقدى لكافة تجارب الحركة الشعرية العربية الحديثة. وسوف يوفر هذا الملف معلومات عن أهم المصادر العلمية التى درست التجربة الشعرية فى هذا البلد العربى أو ذاك. فى محاولة لتقريب المسافات بين مكونات الدرس التاريخى والنقدى فى عموم المشهد الشعرى العربى .

- خذ الكتاب بقوة : ويعنى هذا الملف بتقديم الكتب التى تصل إلى الموقع، من الشعراء والكتاب وأصدقاء (جهة الشعر).

- عجائب المخلوقات : و يشتمل على أرشيف من صور الشعراء والكتاب العرب والأجانب. ويمكنك البحث فى هذا الأرشيف بطريقة كتابة اسم الشاعر أو اسم البلد بالعربية أو الإنجليزية .

- خيانات ذهبية : وهو يختص بترجمة الإبداع فى محاولة لمعالجة المسافة بين لغات الكتابة .

- جهات أخرى : ويضم مواقع أخرى عديدة فى إطار الشعر والأدب .

إضافة إلى أقسام أخرى عديدة منها : سيرة الضوء- جنة الآخرين- عربة النار (لمساهمات المبدعين)- مجلات إلكترونية (لنكات لمواقع المجلات)- دفتر الأفكار (كتابات نقدية لكبار النقاد والمفكرين)- الإنترنت بوصفها نصاً- سرد يبعث الدفء ....

- **المعلقات:**

http://www.geocities.com/omarmaa/mooalgat.html

ويضم الموقع النصوص الكاملة للمعلقات مكتوبة .

• موقع للشاعر أحمد فؤاد نجم :

http://www.geocities.com/aboelngoom/poems.html

ويضم الموقع معظم نصوص الشاعر (رسالة رقم ١ من معتقل طرة- هلال العيد- السندباد- الخواجة الأمريكاني- حرب الشعب- يا مصر- صرخة جيفارا- موال مصرى فلسطيني .... وغيرها من القصائد العامية) .

• موقع للشاعر قاسم حداد :

/http://www.qhaddad.com

ويحوى الأقسام التالية : السيرة الذاتية للشاعر- الأعمال الأدبية- عن الشاعر والتجربة- سيرة النص- ما لم ينشر في كتاب- المستحيل الأزرق- وقت الكتابة- لقاءات- وجوه- الشاعر بصوته- دفتر الزوار .

• اتحاد الكتاب العرب :

http://www.awu-dam.org/

ويضم الموقع أكثر من ١٦٩ كتابا شعريا من إصدارات الاتحاد ما بين ١٩٩٧ إلى ٢٠٠٣ ، والدراسات النقدية على الكتب .

• ألق الشعر :

/http://www.khayma.com/abuadeeb

ويضم قصائد مختارة لكثير من الشعراء العرب القدامى والمعاصرين (المتنبي- خير الدين الزركلي- أبو فراس الحمداني- البردوني- الجواهري- إيليا أبو ماضي .... ، وغيرهم) مع تعريف بالشعراء وتجربتهم مع الشعر .

• موقع الشاعر توفيق زياد :

http://www.rannet.com/zayyad/

ويضم قصائد بصوت الشاعر ، وقصائد مكتوبة ، وأعمالا أخرى .

• شعر وقصائد من حول العالم :

http://www.geocities.com/moqna/shaaer.htm

ويضم مواقع لكثير من الشعراء القدامى والمعاصرين ، وقصائد متفرقة ، وروابط منتديات أدبية ، وصفحات شعرية لشعراء ، وروابط لمجلات شعرية وأدبية ، وأعمالا أخرى .

• ديوان العرب :

http://www.geocities.com/Paris/Villa/7416/awal.html

ويضم أقساما ثلاثة : شعر فصحى (لشعراء إسلاميين وأندلسيين وعباسيين) ، وشعر نبطي ، ومواقع أخرى .

• موقع الشاعر مظفر النواب :

/http://www.geocities.com/elnaob

ويضم الأقسام التالية : شعر باللغة العربية- شعر باللهجة العراقية- أغاني من شعر النواب- النواب في الصحافة- منتدى النواب- غرفة الحوار الصوتي .

• قصائد العرب :

http://www.almubarak.net/index.htm

ويحوى أسماء وأعمال كثير من شعراء العرب القدامى والمحدثين مرتبة ترتيبا أبجديا دون ترتيب بين القديم والحديث .

- **شعر البادية :**

http://www.khayma.com/albadia/shi3r.htm

ويحوى أعمال بعض شعراء البادية المعاصرين .

- **نونة للشعر النبطى :**

/http://nonah.8m.com

وهو موقع متخصص فى الشعر النبطى .

- **موقع الشعر المغربى :**

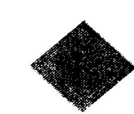
http://majazat.maroc.to/premiere.htm

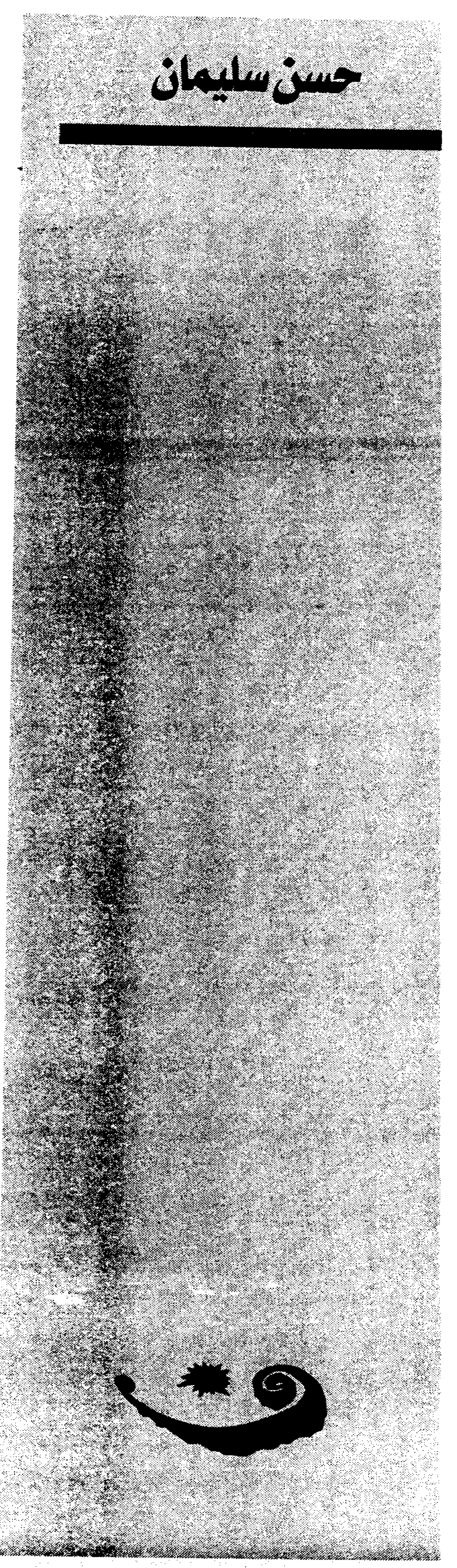
وهو موقع متخصص فى الشعر المغربى ، ويضم أعمال الشعراء بنيس ، وبلبداوى ، وعبد الله راجح ، وأحمد بن ميمون ، ومحمد بن طلحة ، وغيرهم ، ومنشورات وأخبار ومقالات وحوارات معهم ، ورابطة بيت الشعر فى المغرب .

فى الأعداد القادمة :

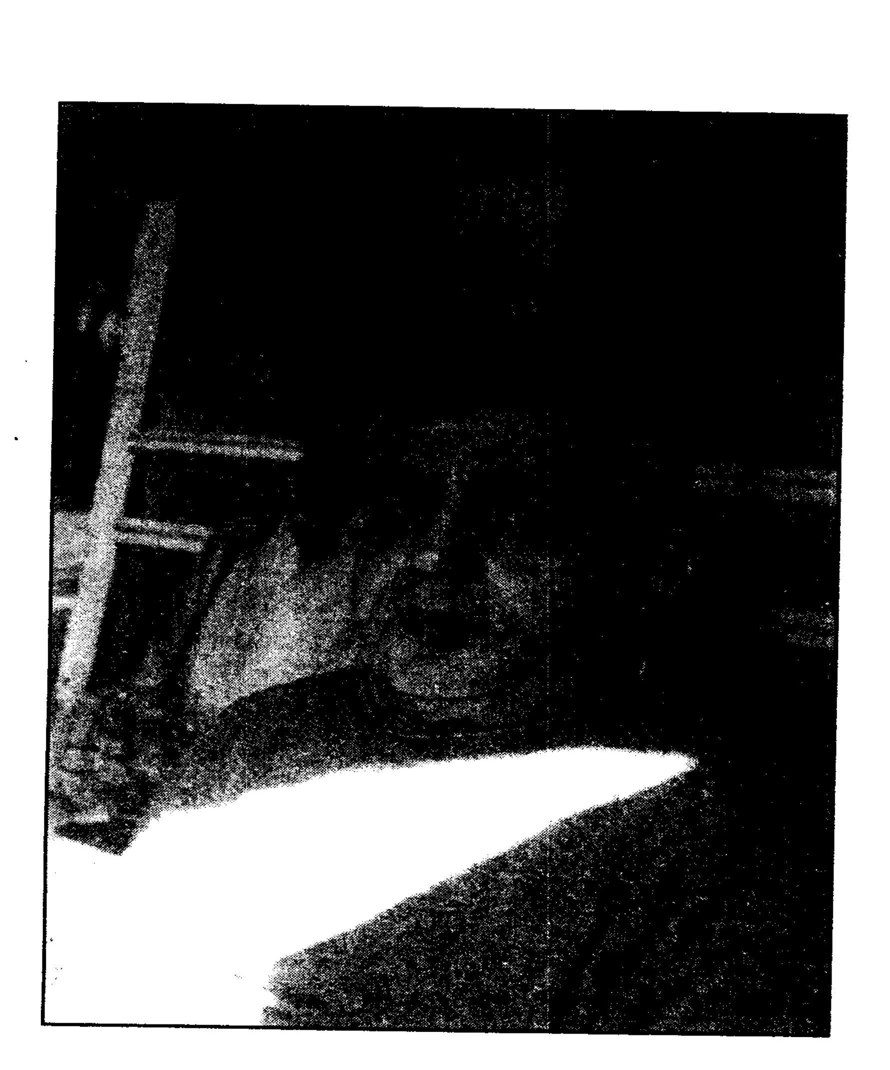
مواقع الشعر والشعراء (٢) .
المواقع النقدية .
التراث العربى على النت .

خصية العدد





حسن سليمان



عالم حسن سليمان بين الضوء والعتمة والظل

عصمت داوستاشى

السيرة والبصيرة

منير الشعرانى

سيرة ذاتية

شخصية العدد

عالم حسن سليمان بين الضوء والعتمة والظل





مقدمة:

يختلف منهج دراسة أعمال فنان لم نلتق به ولم نعرفه معرفة شخصية...عن منهج تقديم أعمال وحياة هذا الفنان حين تكون معرفتنا به وثيقة وشخصية.. نزوره فى مرسمه وفى منزله ويزورنا.. ونتحدث بالساعات ونحن نتجول فى أزقة القاهرة التاريخية القديمة أو أمام شواطئ الإسكندرية الساحرة.. إنه الفنان الكبير حسن سليمان الذى تعرفت عليه بناء على طلبه

وزرته فى مرسمه بشارع شمبليون بالقاهرة فى منتصف السبعينيات تقريبا، واستمرت هذه الصداقة قرابة ربع قرن إلى أن حالت ظروفى الشخصية من زيارته مع نهايات القرن العشرين.. ولكنى أتابع دائما أخباره والسؤال عن صحته ومتابعة أعماله ومعارضه.. فحسن سليمان عالم كامل مثير ومدهش وثرى وخاصة لمن يقترب منه ويتعرف عليه ويسمع هواجسه وآراءه وأحلامه، ويعرف ما الذى يحبه وهو قليل وما الذى يكرهه وهو كثير وهو ما دفعه منذ سنوات طويلة للعزلة والاكتئاب.

يهتم بمعرضه السنوى الذى ينظمه كل عام لعشاق فنه.. حسن سليمان عالم متناقض بين الضوء حين نتأمل لوحاته وكتاباته.. وبين الظل حين نقترب من شخصيته وحياته.. وبين العتمة حين نغوص فى دواخله وأسراره.. من لا يعرفه ويكتفى بدراسة وتقديم لوحاته أو كتاباته سيظلم كثيرا هذا الفنان الكبير.. أيضا من يعرفه ويقترب منه ويمزج فى دراسته بين حياة الفنان وسلوكه وتصرفاته واستلهاماته المختلفة التى يبدع منها أعماله سيكون أكثر ظلما من الكاتب الأول الذى لا يعرف الفنان.. إنها مشكلة حقيقية تدفعنا لأن نضع الحياة الشخصية للفنان طالما هو على قيد الحياة بعيدة كل البعد عن تقييمنا لإبداعاته الفنية.. ولكن هل نستطيع أن نفعل هذا مع حسن سليمان؟!

الضوء

من هو حسن سليمان؟!

سؤال من الصعب الرد عليه.. خاصة وأنك لا تجد سيرة حياته مثلا مدونة فى كتالوج معارضه فهو لا يفعل ما يفعله غيره من الفنانين.. يملأ صفحات وصفحات بإنجازاته وعضوياته وأنشطته ومعارضه وجوائزه.. إلخ..إلخ.. ولكنه حريص كل الحرص على أن يقدم بتجرد تام فكرة ناضجة مثيرة وجديدة حول معرضه.. وغالبا ما يكتب كلمة مصاحبة للمعرض لتعميق هذه الفكرة.. هكذا فعل فى معظم المعارض التى قدمها منذ السبعينيات وحتى الآن والتى عاصرتها.. كان الاستثناء من ذلك هو كتالوج معرض حسن سليمان فى الكويت.. كان لابد من تقديم الفنان لجمهور الكويت الذى لا يعرف بالضرورة كل كبار فنانى الوطن العربى ولأن ما جاء فى هذه السيرة الذاتية المختصرة مهم جدا ولابد من أن حسن سليمان راجعها بنفسه كثيرا لأنه حريص كل الحرص على الاختصار والاختزال وهى من صفاته التصوفية التى يعكسها فى إبداعاته وكتاباته.. أرى من الضرورى أن أبدأ بقراءة هذا التعريف عنه كبداية لجمع كل ما كتب ونشر عن حسن سليمان وتوثيق كامل لمعارضه وأعماله وكتاباته وكتبه وصوره ولوحاته ورسوماته.. طالما الفنان لا يهتم بذلك فعلى دارسى ونقاد الفن الاهتمام بهذا التوثيق ومراجعته مع الفنان بشخصه وهو على قيد الحياة.

ولد الفنان حسن سليمان بمدينة القاهرة التى يعشقها ويستلهمها فى معظم لوحاته وذلك فى ١٧ سبتمبر عام ١٩٢٨ وتخرج فى قسم التصوير بمدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٥١ (كلية الفنون الجميلة حاليا) وتخرج معه الفنان حامد ندا وكبار فنانى جيله وقبله بعام تخرج الفنان عبد الهادى الجزار ووديع شنودة وغيرهما عام ١٩٥٠، وحصل حسن سليمان على بعثة داخلية بمرسم الأقصر عامى ٥٢-١٩٥٣ ثم عمل مدرسا للرسم فى التعليم العام ثم بالجامعة الشعبية ثم فى الثقافة الجماهيرية بوزارة الثقافة ثم بإدارة الفنون الجميلة حتى أحيل إلى المعاش فى سن الستين عام ١٩٨٨، وفى عام ١٩٦٦ أنجز دراسات عليا فى سيكولوجية البعد الرابع بأكاديمية "بريرا" بميلانو - إيطاليا.

ومنذ عام ١٩٦٤ وحتى عام ١٩٧٢ قام بالتدريس فى معهد السينما وكلية الفنون الجميلة ثم بعد ذلك على فترات أخرى متفرقة - وعمل أستاذا للدراسات العليا فى جامعة بلاكسبورج بقسم العمارة فى ولاية فيرجينيا بأمريكا لفترة محدودة أثناء تواجده بأمريكا - وله دراسات فى أسس

التصميم والعديد من المحاضرات حول مساجد القاهرة التى أهمها مسجد السلطان حسن والشيخة صفية ولبعض خصائص العمارة الإسلامية.

فى عام ١٩٧٧ أسس مجلة جاليرى ٧٧ لكتابات شباب الأدباء والشعراء والفنانين.

كما لعبت كتاباته ورسومه فى المجلات (مجلة الكاتب ـ المجلة ـ الآداب ـ الإذاعة المصرية)، وكذلك معارضه المختلفة دورا كبيرا فى إثراء الحياة الفنية والفكرية والأدبية وأسهمت فى إرساء مفاهيم جديدة على صعيد الشكل والمضمون وخاصة خلال فترة الستينيات.

كما صمم الديكور والملابس والإضاءة لعدد من المسرحيات التى عرضها المسرح القومى فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات.

وشارك فى العديد من المعارض الجماعية فى مصر وفى الخارج ومثل مصر فى بينالى فينسيا الدولى وبينالى الإسكندرية وتوقف عن المشاركة فى هذه المعارض التى تنظمها الدولة أو ترشح لها الفنانين منذ عام ١٩٨١.

أعماله معظمها فى مجموعات خاصة بمصر والدول العربية ودول العالم وله أعمال فى متحف الفن الحديث بالقاهرة والإسكندرية وفى جاليرى "جوجونيونا" فى روما منذ عام ١٩٦٦ وهو جاليرى الفنانين اليساريين أمثال ماتيس و بيكاسو.

وأول ما عرفنا من مؤلفات حسن سليمان كانت ثلاثة كتب صغيرة نفدت الآن تماما ويجب أن يعاد طبعها. صدرت فى الستينيات وهى سلسلة "كيف تقرأ صورة" وصدر منها الكتب الثلاثة التالية: سيكولوجية الخط ـ سيكولوجية الحركة ـ الملمس، أما بقية الكتب فهى: كتابات فى الفن الشعبى ـ حرية الفنان ـ ذلك الجانب الآخر، وقد طبعت منها عدة طبعات مختلفة.

أما معارض الفنان الخاصة والتى بدأها منذ عام ١٩٥٢ وحتى عام ١٩٦٧ فليس لدى أى معلومات عنها حاليا ولكنى عاصرت معارضه بداية من معرضه بالإسكندرية الذى أقامه بناء على طلب شخصى منى بمعهد جوته ـ جاليرى فكر وفن الذى كان يديره الفنان ثروت البحر وذلك فى الفترة من ١١ يناير ١٩٧٧ وحتى ٢١ يناير ١٩٧٧، ثم توالت المعارض التالية والموجودة كتالوجاتها أو كروت الدعوة لها ومعظمها به دراسة بقلم حسن سليمان عن مضمون ما يقدمه من أعمال فى الرسم والتصوير الزيتى.

من ٢٥ مارس ١٩٨٥ وحتى ٨ أبريل ١٩٨٥ معرض بعنوان "ورد" فى جاليرى المركز الثقافى الإيطالى بالقاهرة وأهداه إلى الناقد الفنى يوسف سبيع الذى توفى فى ذلك الوقت.

من أول أكتوبر ١٩٩٦ وحتى ٢٦ أكتوبر ١٩٩٦ معرض "أبيض وأسود" بقاعة اكسترا بالقاهرة.

عام ١٩٩٧ عرض مختارات من أعماله بقاعة أحمد العدوانى بالكويت وألقى هناك العديد من المحاضرات.

من ١٢ أكتوبر ١٩٩٨ وحتى ٣١ أكتوبر ١٩٩٨ ـ معرض "طبيعة صامته" وهى مجموعة تنويعات للوحة واحدة وذلك بقاعة الهناجر بالأوبرا ـ القاهرة وأثار هذا المعرض الكثير من الجدل.

من ١٦ فبراير ٢٠٠٠ وحتى ١٥مارس ٢٠٠٠ معرض بعنوان "البحر" وهى المجموعة التى رسمها بالإسكندرية منذ عام١٩٧٢ ـ ١٩٩٩ وهى فترة تعارفى به وتعد من أقوى أعماله فى التصوير الزيتى ـ وأقيم المعرض بقاعة الهناجر بالأوبرا بالقاهرة.

من ١٣ أكتوبر ٢٠٠١ وحتى أول نوفمبر ٢٠٠١ نظم لأعماله القديمة فى الكولاج والقص واللصق والتى يغلب على معالجتها الأسلوب التجريدى (١٩٦٤ ـ ١٩٦٧) معرضا بقاعة مشربية بالقاهرة وهى أعماله التى أبدعها أيام عمله بالمجلات المصرية.

من ١٠ مارس ٢٠٠٢ إلى أبريل ٢٠٠٢ ـ معرض ألوان مائية بقاعة دروب بالقاهرة.

من ٣ مارس ٢٠٠٣ إلى ١٠ أبريل ٢٠٠٣ ـ معرضه المهم "نساء القاهرة" بمركز الهناجر للفنون بالقاهرة وكان قد أقام معرضا لرسومه لموديله المفضل صفية منذ سنوات. ويلخص الناقد الفنى د. صبحى الشارونى مساحة الضوء هذه فى مسيرة فن وحياة حسن سليمان فى كلمته التى نشرها فى كتابه المهم (متحف فى كتاب) والذى يضم مجموعة للمقتنيات الخاصة للمهندس السعودى د. محمد سعيد فارسى والذى أصدرها فى مجلد ضخم عن دار الشروق عام ١٩٩٨، كتب الشارونى عن حسن سليمان:

"يتميز بغزارة إنتاجه وانصرافه للعمل الفنى كل الوقت.. لقد كان أغرز الفنانين إنتاجا طوال الخمسينيات والستينيات.. وكانت معارضه السنوية تقام بانتظام وتتضمن لوحات جديدة كل مرة. انشغل بقضية التوازن اللونى فى اللوحة فى بداية حياته وقام بدراسات رسومه للفنون القديمة معالجا بالرسم التماثيل الإغريقية والرومانية والفرعونية فى لوحاته الزيتية. ثم انشغل برسم المجسمات الهندسية الأبعاد كالمكعبات والمخروط والزجاجات ومختلف عناصر الطبيعة الصامتة.. ثم رسم الحيوانات والطيور الداجنة وأوانى الزهور وكل ما يمكن رسمه داخل الاستوديو. أما ألوانه فقد اختزلت حتى سيطر عليها اللون الرمادى بدرجاته وكان لهذا الأسلوب فى التلوين أثر عميق على تلاميذه الذين رسموا على منواله أو بدأوا حياتهم الفنية متأثرين به".

أما الناقد الفنى اليونانى ديمترى دياكو ميديس فقد كتب فى الجريدة اليونانية التى تصدر فى القاهرة أوائل عام ١٩٦٤ دراسة عن حسن سليمان ترجمها الكاتب الكبير يحيى حقى أستاذ وصديق حسن سليمان.. كتب ديمترى:ـ

"حسن سليمان فنان دأبه البحث والتقصى.. ومصور ثابت اليد راسخ القدم.. له قناعة المتصوف وخشوعه.. رب رؤى جوابة كاشفة.. ينبض فيه قلب شاعر حساس. وهب لوحاته قدرة على الجذب.. تنقاد لها جميع طبقات الشعب.. لا فرق بين البسطاء وغلاة التزمت من فرط الترف.. أو بين عامة الناس وخاصة الخاصة من عشاق الجمال.. إنها تثير اهتمام كل من يقف أمامها.. تلحظه بوضوح عند المستمتع العابر غير المتمرس.. تحتفظ روحه الصافية ببكارتها وتنأى به عن خوض غمار المعارك والمجادلات والمؤامرات الناجمة عن التعصب لمذهب فنى دون غيره. كما نلحظه بالوضوح ذاته عند الخبير الذواقة الذى شبع إلى حد التخمة من المذهب التجريدى. وبقية المذاهب المتحررة.. فإنه أمام لوحات حسن سليمان تتجلى له طبيعته وقد استعادت صفاءها وطمأنينتها".

هذه هى مساحة الضوء التى حاولت تقديمها عن الفنان الكبير حسن سليمان قبل أن أنتقل إلى مساحة الظل وهى مساحة قد تكون رمادية ولكنها هى التى تؤكد تألق الضوء وتأثيره القوى.. وطالما كان هناك ضوء فلابد من مساحات الظل وهى المنهج الفنى والتقنى الخاص بحسن سليمان الذى يقول عن نفسه:ـ

"لقد بدأت حياتى أحاول التمرد على القوالب الثابتة الجامدة.. ولكنى الآن أتمنى أن أنهى حياتى متمردا على عجزى عن الإمساك بشىء جرىء.. لأنى دائما أجد انعكاسا جديدا من الصورة التى فى أعماقى.. فأحاول أن أجسد جزءا مما أشعر به.. أجسده قويا ملموسا".

الظل

انصرف حسن سليمان فى وقت مبكر من حياته ـ وباختياره ـ عن دائرة الظهور الإعلامى والأضواء، بعد أن كان نجما متألقا فى مجلاتنا الثقافية الراقية، وصالونات الفن، خلال الخمسينيات والستينيات، ففى كتابه القيم "حرية الفنان" توضيح لموقفه هذا، حين يكتب:ـ "ما الذى سنحصده، وكثيرون من الذين مازالت لهم اليد الأولى فى حقول الثقافة والفن، ما زال

شاغلهم الأكبر هو الرقص على الحبل، والبحث عن المكاسب، على حساب القيم، إنها مرارة ستطول، وتمزق قد نجد له تفسيرا فى تحليلنا لموضوع حرية الفنان".

ويرى حسن سليمان رجال الفن صنفين، الأول: من يملك الدراية بالفكر الفنى دون أصالة الموهبة، وهذا النوع يمكنه أن يعمل مدرسا أو ملهما، لكنهم ليسوا من الخلاقين المبدعين، أما الفنانون الحقيقيون، فيمكننا أن نطلق عليهم لقب المتسكعين على شاطئ المجهول، وهم المسئولون عن الفتوحات الكبرى فى هذا المجال، والتاريخ قاس، لا يحفظ سوى إنتاج أولئك الذين يخلقون الأشياء التى تدوم.. يخلقونها رغم تعبهم وفقرهم وحزنهم.

أثارت معارضه الفنية كثيرا من الاهتمام وعشق لوحاته محبو الفنون، حتى إنه كان يتم اقتناؤها وهى مازالت على حامل الرسم فى مرسمه، فى ظاهرة إيجابية لم تحدث لفنان مصرى آخر. ومؤلفاته وكتاباته، مازالت تثير كثيرا من الجدل، وتنفد طبعاتها بمجرد صدورها، ومن أهمها: "**كتابات فى الفن الشعبى**" الذى صدر عام ١٩٧٧ عن الهيئة المصرية للكتاب و"**حرية الفنان**" الذى أصدرته الهيئة نفسها عام ١٩٨٠ وطبع بعد ذلك فى بيروت، وكتابه الأخير الذى قدم فيه محاولة لفهم الموسيقى الباطنية للشعر والفن والذى صدر عام ١٩٩٧ بعنوان: "**ذلك الجانب الآخر**" و"**سيكولوجية الحركة**"، "**الملمس**" والمقصود هو ملمس أسطح الأعمال الفنية، بجانب كتاباته المهمة فى المجلات المصرية التى صدرت فى حقبة الستينيات كما شارك فى تأسيس مجلة "**جاليرى ٦٨**". لذلك لعبت كتاباته ورسومه فى المجلات الفنية والفكرية والأدبية وأسهمت فى إرساء مفاهيم جديدة على صعيد الشكل والمضمون.

الواقعية التجريبية:

تعود معرفتى بحسن سليمان إلى أكثر من ربع قرن، من خلال ارتباطه الحميم بمدينة الإسكندرية وشاطئ البحر، حيث كان ومازال يداوم على زيارتها وفى حقيبته أدوات الرسم، التى لا يتخلى عنها أبدا أينما ذهب. عرفت فيه أستاذا كبيرا، وفنانا متميزا، وصاحب مدرسة فنية اعترف الجميع بها، وتخرج فى مرسمه عدد كبير من الفنانين أصبح كثير منهم الآن فى مصاف كبار الفنانين. وحسن سليمان فنان واقعى تعبيرى، يعتنى عناية بالغة بفن الرسم، فهو رسام ملون، أكثر منه مصورا تأثيريا، وقد يبدو وكأنه يسجل ما يراه، إلا أن لوحاته تبدو قطعة من الشعر التجريدى والتناغم المرهف بين نهايات الظل وبداية مساحات النور.. وتصبح لوحاته كنسيج سجادة شرقية لصوفى يلخص فى حكمة معانى الحياة، نعم حسن سليمان فنان تقليدى، يرسم أمام الحامل لوحات من الحياة، ولكنه فى الحقيقة شاعر كبير أدواته فرش الرسم وأنابيب الألوان. ووسط هذا الكم من التجديد والحداثة والتراكيب والتغريب، تبدو لوحات حسن سليمان متألقة ومتفردة ومحافظة على كل قيم الأكاديمية وبحور الكلاسيكية، كما يبدو مجددا فى تلخيصاته اللونية وعشقه للرماديات وخصوبة موضوع المرأة فى لوحاته، سواء كان وجها جميلا غامضا أو جسدا عاريا يفور بالشهوة.

الهروب من المواجهة :

لقد أصبح مرسم حسن سليمان بالقاهرة فى شارع "شمبليون" ملاذى الوحيد حين أترك مدينتى الإسكندرية. وحين نلتقى يمتد الحوار بيننا من مرسمه إلى حوارى القاهرة العتيقة، تحت الربع، الحسين، الغورية، حارة "حوش قدم" حيث تعود أن يجلس فى أحد مقاهيها الشعبية الصغيرة ليرسم المآذن والبيوت المحملة بعبق التاريخ. وقبل أن أوصله لمنزله فى شارع عبد الخالق ثروت يدعونى لفنجان قهوة بمحل البن البرازيلى. وما بين شمبليون وعبد الخالق ثروت - وهى

أسماء شوارع لشخصيات مشهورة - يقع عالم حسن سليمان. أينما ذهبت هناك، ستجده يسير ببطء يتأمل كل ما يحيط به وكلما ذهبت إليه وجدته غاضبا وثائرا على أوضاع الفنانين واستسلامهم لطغيان الواقع المرير.

ويرى حسن سليمان أن كثيرا من الفنانين قادرون مثله على تجاوز هذه الضغوط، أو على الأقل تحديد مواقفهم بحيث يواجهون هذا الواقع ويتعاملون معه بشرف وأمانة. وقد كتب مؤخرا في إحدى مقالاته قائلا: "لست مترددا، سأقول ما أعتقد به وهو أن كل فنوننا تنم على أن مبدعيها يهربون من المواجهة أو يغمضون أعينهم هربا من مواجهة النفس وواقع الحياة في صراحة ووضوح".. إن أزمة حسن سليمان الحقيقية، هي أن وطنه نفسه في أزمة، والفنان الصادق الأصيل لن يجد حريته وانطلاقته إلا من خلال واقع حياتي اجتماعي واقتصادي وسياسي، يوفر الكرامة والعدل والحق لمواطنيه، ويوفر لمبدعيه هواء نقيا ومساحات مزدهرة للإنتاج والعمل، وعلى المستوى الشخصي، لا يعاني حسن سليمان أي أزمات خاصة، فهو حريص على الذهاب إلى مرسمه كل يوم للعمل، أيا كانت حالته المزاجية، وهذا سلوك احترافي، جدير بفنان كبير مثله، وحريص كذلك على متابعة أحدث ما ينشر، ومناقشة أهم القضايا المطروحة على الساحة الثقافية والفنية، ويقول رأيه بصراحة وصدق، حتى لو انقلبت الدنيا فوق رأسه، فهو أبدا لا يعيش ازدواجية من أي نوع، كما أنه حريص على الغضب اليومي المعتاد، الغضب من كل شئ، خاصة الوهن الجسدي الذي بدأ يعاني منه، من قلة وفاء الأصدقاء وانشغالهم عنه، وقد بدأ حسن سليمان خلال السنوات القليلة الماضية، يخرج من عزلته بعض الشئ، ويكتب في بعض الجرائد والمجلات، ويدلي ببعض الأحاديث الصحفية، وفي المحاضرة التي ألقاها في مؤتمر "القرين" بالكويت حول أزمة المثقف والفنان في الوقت الراهن في منطقة الشرق الأوسط، أوضح أبعاد هذه الأزمة قائلا: "لست باحثا اقتصاديا، أو سياسيا، وإنما أنا فنان تشكيلي أعبر عن تجربة ذاتية، محنتي، وقهري، في منطقة أصبحت مغرقة في التردي، ولا يستطيع أحد أن يهرب من هذا الفخ، إلا بضني وجهد.

إن ما لدي هو مجمل رؤية فنان من هذه المنطقة على مشارف السبعين من عمره، ولو كان فنانا أوروبيا لتغير الوضع، ولأفرز فنا يختلف كلية عما هو مصر على إبداعه هنا.

إن المحنة التي نجتازها تثير في بواطني خواطر شتى، ترتحل بي في الزمان، بين الماضي والحاضر والمستقبل"؟

وكتب الفنان السوري منير الشعراني يقدم حسن سليمان في كتالوج معرضه الأخير: "إنه فنان صنعته موهبة أصيلة، أذكتها الدراسة، وأججها البحث، وأغنتها المعرفة، وعمقها الإخلاص للفن، والانقطاع له بجدية قل مثالها وبروح حرة لا تنحاز إلا للحق والخير والجمال، وبذهن متوقد يوظف كل حواسه في خدمة رسالة الفنان التي حملها وانقطع لها، وبعين ترى وتلمس بها".

حسن سليمان علامة فارقة بين المثقفين والفنانين العرب، وإذا كانت الكويت قد كرمته أخيرا، فلابد من أن تكرمه مصر بلده الذي عشقه ويتمسك به ورفض الهجرة منه في نهاية الخمسينيات مع من هاجر من زملائه وأصدقائه. وإن كان شاغل الفنانين والمثقفين الأول هو ألا يخرج من بينهم كبير، أو يخرج مبدع متميز عنهم، فإن حسن سليمان بتاريخه وعطائه وإبداعاته تربع عن حق وأصالة على قمة المبدعين، ومازلنا ننتظر منه الكثير.

العتمة

هى أكثر مناطق لوحات حسن سليمان عتامة.. إنها مناطق مظلمة تماما تتباهى بفخر أمام مساحات الضوء الباهر.. وتدخل معها فى صراع جمالى سرعان ما تصنع الظلال حدا لهذا الصراع.. فالظلال فى لوحات حسن سليمان هى مناطق الفعل الفنى الحقيقية وهى التى تشكل كل ملامح اللوحة أو الرسم بداية من ملامح الفورم إلى إبراز عمق الصورة المرسومة وغير ذلك من تقنيات الرسم التى برع فيها هذا الفنان القدير. ولكن العتمة تغطى أيضا مساحات أخرى من شخصية حسن سليمان كإنسان وفنان ولعل ما طرحه الفنان زهران سلامة فى كراسته التى أصدرها على نفقته الخاصة عام ٢٠٠١ بعنوان: **"خواطر فى الثقافة المصرية الراهنة ـ اليقين الغائب ـ عينة ممثلة لفنان تشكيلى"** وهذا الفنان الذى أخذه زهران سلامة لبحثه هو حسن سليمان وقد عرض على الغلافين الأمامى والخلفى وداخلهما صورا ملونة للوحات رسمها حسن سليمان نقلا مباشرا من صور فوتغرافية منشورة فى مجلات أجنبية لموضوعات ومناظر مصرية وجاء نقل الصور إلى اللوحات مطابقا تماما، وزهران سلامة لا يكتفى بذلك ولكنه يستعرض بعد مقدمة طويلة سلوك الفنان المناقض لأقواله ولأفكاره التى يطرحها فى كتاباته ويسأل (إذا كان غياب عنصر الممارسة الأخلاقية فى إبداع المبدع غيابا مؤكدا.. فماذا يمكن أن يعطينا المبدع من غذاء روحى؟!) وهو يتهم حسن سليمان مباشرة ويصفه بما يتناقض مع سلوك الفنان فيقع فى ذلك المطب الرهيب الذى يقع فيه من يكتب عن فنان اقترب منه اقترابا شديدا فخيل إليه أنه عرف كل أسراره. وأتذكر فى هذا المجال عندما تعرفت بالأديب الباحث د. يحيى الرخاوى وتعاونا سنوات طويلة فى إصدار مجلته **"الإنسان والتطور"** .. أنه كان حريصا على أن تكون هناك مسافة بينه وبين الفنان الذى هو أنا.. قائلا لى إن خبرته السابقة فى الاقتراب من بعض الفنانين كانت أشبه بالكارثة بالنسبة له.. ورغم علمه يقينا بأن الفنانين ليسوا جميعا من قالب واحد.. فإنى أصدقه.. والاقتراب من حسن سليمان كفنان ومبدع ومثقف ليس سهلا ولا هو أيضا ميسور لأى إنسان أيا كان وإن اتفق الجميع وخاصة زهران سلامة عندما يسلط الضوء القوى على هذا الجانب المعتم من سلوك الفنان إلا أننى أختلف معه ومع الجميع وأقف فى صف ما يمثله حسن سليمان من تفرد حتى لو أخذ ذلك شكل السلوك الاستعراضى والتباهى.. إنها سمة المقاتلين الذين يسعون للانتصار والفوز الدائم..

يقول زهران سلامة عن حسن سليمان:

"عهدته يمدح نفسه جهرة بلا خجل.. ويحقر الآخرين من أعلام مصر.. خاصة من ماتوا.. تاركين لنا إسهامات فى كل مجال.. وجره هذا الموقف النفسى الكريه كما جره عشقه لتمثيل دور بطولى ليس مؤهلا له إلى أن يتطاول على الجميع.. وحرم نفسه نعمة حب هذا الوطن.. والرضا بمقدراته وتاريخه.. كما اعتبر أن كل ما هو خارج مصر طيب وجميل.. وكل ما هو داخل مصر غث.. وردئ.. ولا قيمة له. والثابت والمعلوم لدى كافة الفنانين. أن الفنان المذكور أعلاه فى سبيل الكسب السريع والوفاء بتلبية المستهلكين الذين لا يتذوقون من الفن سوى الصور الفوتغرافية للآثار القديمة ومعالم المدينة ـ والذى بالغ فى ذمهم فى كتاباته ـ قد أقام فى مرسمه مصنعا قائما على "البلف" ينتج هذا النوع من اللوحات بالمئات سواء من صور فوتوغرافية أو من أى أصل كان.. والمصنع ـ المرسم ـ ينتج من اللوحة الواحدة عشرين أو ثلاثين نسخة يبيعها بثمن متدن لكن المبلغ الإجمالى لثمن مجموع النسخ يصل إلى رقم هائل.. ولعل هذا السلوك أن يكون هدفه نوعا من الإغراق السلعى الذى لا يستطيع أن يجاريه فيه شخص آخر من الفنانين.. وهذا يعنى أنه يشن نوعا ما من الحرب التجارية على الفن والفنانين".

جاءت كراسة زهران سلامة التى زينها بلوحات حسن سليمان والأصل الفوتوغرافى الذى نقل اللوحات عنه نقلا مباشرا مع صورة ضوئية للفنان.. جاءت الكراسة بمثابة استغاثة لإفلاس الثقافة المصرية المعاصرة وتقديم عينة لفنان كبير فى تاريخه وإبداعه ومسيرته ومؤثر على الآخرين من خلال منهجه فى الرسم والتصوير أو من خلال أفكاره التى يطرحها فى كتبه ومقالاته، ويؤكد زهران سلامة أن ما يطرحه فى هذه الكراسة لا ينطوى على غرض شخصى أو هوى.

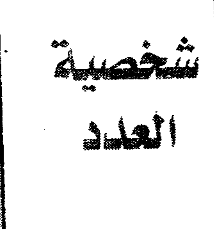
والحقيقة التى أراها بصورة قد تكون مختلفة مع زهران سلامة وفى الوقت نفسه متفقة معه فى أن ما سرده وصوره هو حقيقة وواقع يمارسهما حسن سليمان.. إن هذه القضية هى فى النهاية من منظورنا الشخصى.. أما من منظور حسن سليمان نفسه فإنه لا يرى فيما يفعله أنه خطأ أو جريمة أو إبداع يفتقد إلى الضمير الأخلاقى.. وقد عرفته كفنان محترف وربما من القلة النادرة من الفنانين فى مصر والعالم العربى وربما العالم الثالث كله الذى يعيش من عمله الفنى وأن معظم أعماله ومنذ الخمسينيات تباع وأنه لا يحتاج لأن يدخل فى صراع مع السوق أو فى منافسة مع الغير. نعم مرسمه ورشة عمل ولكن ليس مصنعا لإنتاج اللوحات ودائما ما أجد شابا بارعا فى الرسم يساعده فى تحضير الرسوم أو تلوين أرضيات اللوحات وهذا ما يحدث لكبار الرسامين فى كل أنحاء العالم.. لابد من وجود مساعدين.. نعم قد يكرر اللوحة أكثر من مرة وربما يكررها بحذافيرها لأنها مطلوبة منه وقد نمقلها من فوتوغرافيا لم يلتقطها بنفسه ولكنه دائما ما يقول:

"إن ما أوقعه يصبح ملكى".. وهذا فعلا حقه وقدرته على الاختيار.. لقد أخذ إحدى لوحاتى القديمة عن البحر وكانت للميناء الشرقى وأعاد رسمها وكان ما رسمه أفضل مما رسمته ودخل فى نسيج مجموعته المتميزة عن بحر الإسكندرية.

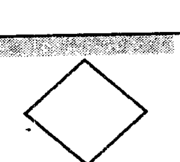
لقد اكتشفت ذلك وأنا أشاهد معرض لوحات البحر وابتسمت وتذكرت قوله لى:

"إنه لديه الشجاعة لأن يأخذ رسما أيا كان ويعيد رسمه ويكسبه شخصيته ورؤيته الفنية ويصبح ذلك من حقه" .. إنها لغة المحترفين والتى فعلها معظم فنانى العالم الذين نعرفهم من كتب تاريخ الفن ونشاهد أعمالهم فى المتاحف العالمية وكان حسن سليمان صادقا حين قدم تجربته فى معرض الطبيعة الصامتة ليقدم عشرات اللوحات على تنويعة لوحة واحدة مؤكدا أن كل لوحة غير الأخرى رغم تشابههم المظهرى.. أنا لست بصدد الدفاع عن حسن سليمان وأعرف أن كل مبدع لابد من أن يكون وغدا وماكرا وقاسيا بشكل أو بآخر وخاصة فيما يتعلق بإبداعه ومكانته وأعلم أن حسن سليمان يؤكد للجميع أنه الأفضل وأنه الأحسن وأنه الأقوى ولكنى أعلم علم اليقين أنه يعانى داخل ذاته من أنه الأسوأ والأضعف والأكثر جهلا من الآخرين وهو القارئ المثقف والكاتب البارع المميز كما أجده دائما طفلا يلهو ويحب الناس.. بل يعشقهم.. ويحب بلده التى امتزج تماما بترابها وحواريها وأزقتها وخاصة مدينة القاهرة التى أصبح جزءا منها ومن معالمها.. صحيح أنا لا أغفر له أن ينقل من صور الآخرين وقد كنت فى فترة من الفترات أنزل معه إلى الأحياء القديمة لأصور له معالمها بناء على رؤيته وزواياه التى يختارها وهو أيضا كثيرا ما يصور ما يريد أن يرسمه.. ولا تسمح ظروفه بالجلوس فى الحوارى والأزقة القاهرية للرسم وإن كان فعل هذا فى شبابه ويفضل مثل كثير من الفنانين الاستعانة بالفوتوغرافيا التى استعان بها الرسامون منذ لحظة اكتشافها منذ أكثر من قرن ونصف ومازالت معينا لهم حتى فى أحدث تقنياتها الديجتال والكمبيوتر وما يستجد.

حسن سليمان فنان جدير بالاحترام والتقدير ودون أن نربط أسرار مرسمه وسلوكياته بإبداعه الذى يشاهده المتلقى مجردا من هذه الخصوصيات ومن منا بلا عيوب أو هفوات أو نواقص.. لا يبقى من الرسام فى النهاية غير لوحاته حين تتلاشى سلوكياته مع جسده الفانى.. تظل مساحات الضوء والظل تتألق فوق مساحات العتمة التى تتلاشى مع الزمن.







السيرة والبصيرة

منير الشعرانى



حسن سليمان واحد من قلة من الفنانين المعاصرين الذين لم تصنعهم جماعات النقد ولا آلات الإعلام الأيديولوجية أو السلطوية، ولا سطوة صالات العرض والترويج، ولم يغرهم بريق الأضواء.

إنه فنان صنعته موهبة أصيلة أذكتها الدراسة، وأججها البحث، وأغنتها المعرفة، وعمقها الإخلاص للفن والانقطاع له بجدية قل مثالها، وبروح حرة لا تنحاز إلا للحق والخير والجمال، وبذهن متوقد يوظف كل حواسه فى خدمة رسالة الفنان التى حملها وانقطع لها، وبعين

ترى وتلمس وتسمع وتتذوق وتشم كل ما يحيط بها، بظاهره وباطنه، وجليه وخفيه، وبأنامل قادرة على صياغة خلاصة تفاعل الظاهر والخفى مع الوعى والنبوءة، والجزء والكل مع البصر والبصيرة فى أعمال تتفق مبنى ومعنى مع حرية الفنان التى هى هاجس حسن سليمان فى رسومه ولوحاته وكتاباته، بل فى مجمل حياته وعطائه.

عاش حسن سليمان، الذى ولد عام ١٩٢٨، حياة غنية، مفعمة بالأحداث والمؤثرات على الصعيدين الخاص والعام سواء بسواء، ولا يخفى على أحد ما مر بمصر والمنطقة العربية، والعالم من أحداث خلال السبعين عاما الماضية، والتى كان حسن سليمان شاهدا عليها، وكان من الطبيعى أن يتأثر بها ويتفاعل معها فى حياته وعطائه.

ولم تكن نشأته فى أسرته وبيئته، وحياته الخاصة، أقل أثرا فى عطائه الفنى والفكرى والثقافى بشكل عام. فلقد اكتسب من والدته روح التمرد على السائد، ومن خاله (أحمد فخرى) عالم الآثار المصرى الكبير الذى كان يأخذه معه إلى مواقع التنقيب فى طفولته - تشبع بالاهتمام بالتراث الحضارى والفنى، بالإضافة إلى روح الديمقراطية، التى كان الخال مثلا حيا لها فى تعامله مع ذوى المشارب المختلفة، ومع فناننا الذى التقى معه فى أشياء، واختلف فى أخرى، فجادله وحاوره بصدر مفتوح مما ترك أثرا فيه. أما والد حسن سليمان فقد كان مهتما بالفن العربى الإسلامى، وكان هذا سببا فى التفاته إلى خصوصية هذا الفن وجمالياته، وهو الذى كان يعيش فى حى (طه السيوفى) الذى كان يعج بالأجانب من أرمن وإيطاليين وأسبان ويونانيين، فلا تسمع فيه كلمة عربية، الأمر الذى كان له بالإضافة إلى دراسته بالانجليزية وإتقانه للفرنسية أثره على ثقافته، فاهتم بالموسيقى الكلاسيكية وقرأ الكلاسيكيات الأدبية، والشعر العربى. وقد أحب الكتابة. وكان يرغب فى دراسة الأدب. قبل أن يقرر دراسة الفنون الجميلة، الأمر الذى يفسر لنا مع ما سبقه اختيار حسن سليمان "سيكولوجية البعد الرابع" كموضوع لدراسته العليا، واستمراره وتميزه فى كتاباته التى رافقتها دوما رسوم أبدعتها ريشة رشيقة بخصوصية شديدة، وأثرت تأثيرا كبيرا يضارع أثر أعماله التشكيلية فى أجيال من الفنانين والكتاب فى بلادنا، قبل أن تغلق الأبواب فى وجه انتشار الثقافة بأقفال القطرية، والتمزق، والرقابة، والجمارك، والنظام العالمى الجديد، وقبل أن تهدم المنابر التى كان لها لو استمرت أن تغنى حياتنا الثقافية والفنية وتناقش أسئلتها الهامة وتواجه التحديات التى تتعرض لها، وأن تقف فى وجه التبعية والدونية، والقبح، وافتقاد الشخصية، وغيرها من المفاسد التى عمت حياتنا العامة، وفى مقدمتها الثقافة والفنون.

فى مرحلة تسيطر عليها الأصوات العالية للطبول الفارغة، آثر حسن سليمان أن يستمر بعمله بعيدا عن الجعجعة والإعلام والأضواء الخادعة. آثر أن ينأى بنفسه عن الفساد المتفشى فى حياتنا الثقافية والفنية، وبقى إنتاجه هو سيرته الذاتية. لذا لم يقنع - كما كان دوما - أن يزودنا بسيرة ذاتية لحياته الفنية نعرف منها الجوائز التى استحقها، والمعارض التى كرم فيها، والمعارض والبيناليات العربية والدولية التى اشترك فيها، ومعارضه الشخصية الكثيرة، ومن تتلمذ عليه، وما هى الإنجازات التى حققها فيما يرتبط بالمسرح والإذاعة والنقد والكتابة وغيرها من المسائل التى اعتدنا أن نراها فى سير الفنانين الذاتية التى توزع فى معارضهم، لأنه يرى أن كتاباته والقضايا التى أثارها، ورسومه ولوحاته، وما هو مستمر فيه هو سيرته الذاتية: "فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث فى الأرض".

سيرة ذاتية

• ولد فى القاهرة ١٧ سبتمبر عام ١٩٢٨.

• خريج قسم التصوير جامعة القاهرة ١٩٥١.

• دراسات عليا فى سيكولوجية البعد الرابع أكاديمية الفنون.

• مدرس فى معهد السينما وكلية الفنون الجميلة.

• وعلى فترات أخرى متفرقة، أستاذ الدراسات العليا فى جامعة بلاكسبورج قسم العمارة ولاية فيرجينيا بأمريكا.

• دراسات فى أسس التصميم ومحاضرات حول مساجد القاهرة منها السلطان حسن والشيخة صفية وبعض خصائص العمارة الإسلامية .

مؤلفات:

١ـ كيف تقرأ صورة ـ صدرمنها ثلاثة أجزاء :

أ ـ سيكولوجية الخط.

ب ـ سيكولوجية الحركة.

جـ ـ الملمس.

٢ـ كتابات فى الفن الشعبى.

٣ـ حرية الفنان.

٤ـ ذلك الجانب الآخر ـ محاولة لفهم الموسيقى الباطنية للشعر والفن.

• له كتابات عدة فى مجلة الكاتب ـ المجلة ـ الآداب ـ الإذاعة المصرية.

• أسس مجلة جاليرى ١٩٧٧.

• له أعمال فى جاليرى "جوجو نيونا" فى روما منذ ١٩٦٦، وهو جاليرى الفنانين اليساريين أمثال ماتيس ـ بيكاسو ـ سيرونى ـ موراندى.

• صمم الديكور والملابس والإضاءة لعدد من المسرحيات التى عرضها المسرح القومى فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات.

• شارك فى عدد من المعارض العربية والدولية ومثل مصر فى بينالى فينسيا الدولى وأقام عددا كبيرا من المعارض الشخصية.

• لعبت كتاباته ورسومه فى المجلات ومعارضه دورا كبيرا فى إثراء الحياة الفنية والفكرية والأدبية وأسهمت فى إرساء تقاليد جديدة على صعيد الشكل والمضمون.

• درس فى مرسمه عدد كبير من الفنانين أصبح عدد منهم فى مصاف كبار الفنانين.



الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ديناران ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ سوريا ١٠٠ ليرة ـ المغرب ٧٥ درهما ـ سلطنة عمان ٣ ريالات ـ العراق ديناران ـ لبنان ٦٠٠٠ ليرة ـ البحرين ديناران الجمهورية اليمنية ٥٠٠ ريال ـ الأردن ديناران ـ قطر ١٥ ريالا ـ غزة القدس دولار ـ تونس ٥ دينارات ـ الإمارات ١٥ درهما ـ السودان ٥٠ جنيها ـ الجزائر ١٥ دينارا ـ ليبيا ديناران ـ دبى أبو ظبى ٣٠ درهما .

- **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠جنيها + مصاريف البريد ٦ جنيهات ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

- **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠دولارا للأفراد ـ ٣٠ دولارا للهيئات ـ مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ١٠ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦دولارا)

السعر : خمسة جنيهات .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالى:
مجلة فصول ـ الهيئة العامة للكتاب ـ كورنيش النيل ـ رملة بولاق ـ القاهرة. ج.م.ع.
تليفون : ٥٧٦٥٤٣٦ ـ ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٧٥٤٢١٣ ـ ٥٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة.

البريد الالكترونى: fossoul2002 @ hotmail. com



رقم الإيداع بدار الكتب ٦١٠٠/١٩٨٠